

د. السيد إبراهيم

المتخيل الثقافي

ونظرية التحليل النفسي المعاصر

توزيع : هنا سور الأزيك
أكبر مكتبة رقمية



أشهر جروبكات علي تليجرام

الحنون

هنا سر الأزيه

فواكه في بحر الحب

قناة مصر الثقافيه والفنيه

د. السيد إبراهيم
أستاذ النقد الأدبي الحديث

المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسي المعاصر

تليجرام مكتبة غوامر في بحر الكتب



**الكتاب : المتخيل الثقافي
ونظرية التحليل النفسي المعاصر**

**الكاتب : د. السيد إبراهيم
أستاذ النقد الأدبي الحديث
(مصر)**

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٥

**رقم الإيداع ٢٠٠٥/٢٤٥٤
الترقيم الدولي، I.S.B.N.977-291-631-2**

**الغلاف :
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح**

**الجمع والصف الإلكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : إيمان محمد**



المتخيل الثقافي
ونظرية التحليل النفسي المعاصر



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة في استنهض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرأي والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

رئيس المركز

علي عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس : 3448368 (00202)

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

مقدمة

لا يستطيع أي منهج من مناهج النظر في الدراسات الثقافية الآن أن يتجاهل الأفكار التي جاءت بها نظرية التحليل النفسي المعاصرة التي انسربت في ثنايا خطاب ما بعد الحداثة وتغلغلت فيه حتى النخاع. إن كثيرا من نظريات الخطاب الثقافي المعاصر تستمد من المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي الذي لقي إقبالا لم يشهده من قبل، وبصفة خاصة تحت تأثير أفكار عالم التحليل النفسي الفرنسي الأشهر جاك لاكان الذي أحيى النقد الفرويدي وأعاد قراءته من جديد. إن ثمة اهتماما متجددا بهذا الاتجاه في التحليل، كمحاولة لتجاوز المناهج الشكلية الحداثية. إن عناية النقد التحليلي النفسي لا تتجه إلى تقديم نظرية جمالية أو نظام فلسفي منهجي من الأفكار يكون موضوعه البحث في المعنى في الأعمال الأدبية مثلا - كيف يتولد، أو كيف ينشأ، بل هو يحاول أن يجيب عن سؤالين اثنين يتعلقان بأفعالنا نحن بني الإنسان: كيف تحدث هذه الأفعال، ولماذا تحدث؟ وهذا هو الذي جعل طريقته في التفسير لا تتضارب مع أي رؤية يمكن أن يقدمها منهج آخر من مناهج الدرس النقدي الأخرى، بل هو في الأغلب الأعم يقدم لها يد العون ولا يعتدي على طرائقها الخاصة في التفسير.

وقد حاولت في هذه الأوراق الموجزة عن التحليل النفسي في الدراسات النقدية أن أقدم مدخلا نظريا وآخر تطبيقيا، يقعان في ثلاثة فصول. أما المدخل النظري، وهو موضوع الفصل الأول، فيتعرض

لتاريخ استعمال النظرية الفرويدية في تفسير الأعمال الأدبية، كمقدمة استهلاكية للموضوع، ولكنه يتوقف بتفصيل أكثر عند أفكار لاكان ومنهجه في التحليل. أما الفصلان الآخران فيقدم أحدهما تحليلاً وافياً ومتقناً لقصة "تحت حصار الثلوج"، وهي قصة قصيرة للكاتب الإنجليزي ريتشارد جيفرز الذي عاش ومات في القرن التاسع عشر (ت ١٨٨٧)، وهي القصة التي نشرت في الإنجليزية للمرة الأولى ١٩٩٦م. وصاحبة التحليل هي جيل باركر أستاذ الدراسات الأدبية والنسوية بجامعة لاطون باستراليا. وذلك حتى يتسنى للقارئ أن يرى نموذجاً كاملاً لتحليل نص أدبي كامل يقوم به بعض رواد التحليل النفسي في ينبع النظرية الأولى عند أصحابها.

وأما الفصل الثالث، ففيه الدراسة التي أقدمها لشعر امرئ القيس من منطلق الأفكار اللاكانية، وتتركز حول فكرة الرغبة ولقاء الأب، وهما من الأفكار الأساسية في التحليل النفسي عند لاكان.

ولا أريد أن أسبق القارئ على هذه الأفكار التي سيجدها بين يديه في هذه الصفحات، ولعله يجد فيها معينا ومرشداً وسبيلاً إلى فتح أعمال ونصوص مختلفة تهيب الثقافة العربية فيها بأصحابها وبمنهج التحليل النفسي. والله تعالى من راء القصد وبه التوفيق والسداد.

الفصل الأول

التحليل النفسي المعاصر

مقدمة نظرية

من الاتجاهات التي صارت في النظرية الأدبية - مسن جديد - باهتمام مطرد وإقبال متزايد، تحظى الاتجاه إلى استعمال أفكار التحليل النفسي ونظريته في فهم الأعمال الأدبية وتحليلها. وإذا كان النقاد الجدد في الماضي القريب، ومثلهم الشكلاونيوس الروس وكذلك البنيويون، قد "اجتنبوا التحليل النفسي جميعاً، لما بدا لهم من أنه يفضي إلى درس الأدب خارج نطاق الخصوصية الأدبية، فإن هناك اهتماماً متجدداً به الآن في إطار الرغبة في تجاوز هذه المذاهب الشكلية"^(١). وسنحاول هنا أن نعرض للأفكار الأساسية في نظرية التحليل النفسي المعاصرة، مع مقدمة عامة لبيان حال النظرية في مراحلها واستعمالاتها الأولى.

والذي يجدر الإشارة إليهم والتتويه به بين يدي الكلام عن هذا المنهج من مناهج النقد الأدبي، أن كثيراً من نظريات الخطاب الثقافي المعاصر تستمد من المفاهيم الأساسية للتحليل النفسي"^(٢). فهو طريقة في النقد الأدبي يمكن أن توجد جنباً إلى جنب مع غيرها من طرائق التفسير، على خلاف بعض المدارس النقدية الأخرى. وهنا يكون التحليل النفسي مصدر قوة للاتجاهات النقدية الأخرى وعونا لها. وقد صار بالفعل عنصراً داخلاً فيها مختلطاً بها، كالماركسية والمذهب النسوي Feminism والتاريخانية الجديدة إلخ. فهذه "يمكنها أن تستعمل طرائق التحليل النفسي في التفسير، من غير أن يؤدي ذلك إلى الاعتداء على طرائقها هي نفسها في التفسير أو الإخلال بها"^(٣).

والغرض الذي وقعت فيه الدراسات الأدبية التي عولت على

منهج التحليل النفسي قديماً، وهو الأمر الذي أكسبها سوء السمعة علي مدى العقود الأولى من القرن العشرين، هو أنها لم تنتج إلى درس النصوص في ذاتها: لم تنتج إلى درس النصوص بما هي نصوص، وإنما جعلت النصوص سبيلاً إلى دراسة مؤلفيها أو قارئها أو الشخصيات الموجودة فيها؛ فشعر الشاعر ونثر الكاتب إنما هو حينئذ مدخل ليس غير، للوصول إلى معرفة أشياء تتعلق بنفسية صاحب العمل، أو قارئه، أو ما ينطوي عليه العمل نفسه من شخصيات. ولذلك شن النقاد حملة شعواء على هذا النوع من النقد، باعتباره إحدى المعالجات التي لا تتناول الأدب من داخله، وإنما تعالجه من خارجه سمعاً لـ "معالجة ينحصر نشاطها في واحد من جملة أشياء: "أن تزودنا بدراسة نفسية لشخص الكاتب، أو أن تكشف عن طبيعة العملية الإبداعية، أو تستخلص في الأعمال الأدبية أنماطاً وقوانين، أو تبحث التأثيرات النفسية للأدب على القراء" (٤).

هذا ما قرره صاحباً كتاب "نظرية الأدب" الذي أخرجاه إلى الناس عام ١٩٤٢م، يعني منذ أكثر من ستين عاماً. وبعد ذلك بخمسة وأربعين عاماً، عاد إلى تكرار ذلك بيتر بروكس أحد نقاد هذا الاتجاه في التحليل النفسي، فقال مفصلاً القول في الأمر: (٥)

إن المشكلة الأولى لاستعمال التحليل النفسي في الدراسات الأدبية، أنه لم يخبرنا إلا بالقليل عن بنية النصوص الأدبية وبلاغتها، فأخطأ الهدف مراراً وتكراراً. فهي ثلاث مقولات عامة تلك التي يجنح إليها النقد التقليدي القائم على التحليل النفسي، وتلك هي: المؤلف، أو القارئ، أو الشخصيات التي في النص. ولقد صار واضحاً الآن أن الأول من هذه الثلاثة، وهو ما كان يمثل محور اهتمام التحليل النفسي، هو أوفر الثلاثة نصيباً من سوء

السمعة. وهو كذلك أكثرها اقتضاءً للمشقة في التخلص منه؛ فعلى الرغم من الإقرار بفكرة اختفاء المؤلف إقراراً لا ينقطع، نراه يعاود الظهور مرة بعد أخرى. كذلك دراسة الشخصيات في ضوء التحليل النفسي التي اكتسبت هي الأخرى سوء السمعة، لا تزال تظهر مرة بعد أخرى في بعض توجهات النقد النسوي. أما المجال الثالث، وهو القارئ، فإنه ما يزال ماضياً في الازدهار؛ حيث تضع الدراسات القائمة على منهج التحليل النفسي فكرة المؤلف بين قوسين لمصلحة فكرة القارئ؛ حيث نرى اليوم للقارئ دوراً كبيراً في صنع المعنى النصي. لكن هذه الدراسات إنما تستبدل بالنص وهو موضوع التحليل شيئاً آخر، وهو القارئ، شأنها شأن الدراسات التقليدية الأخرى التي تقوم على التحليل النفسي.

وهكذا نرى هذا الانتقاد من بروكس يمتد كذلك إلى تلك الدراسات المعاصرة التي ينشغل بها طائفة من أصحاب نقد استجابة القارئ وهم أصحاب الاهتمام بالتحليل النفسي في الدراسات الأدبية منهم.

ومهما يكن من أمر، فإن بإمكاننا أن نلخص تاريخ النقد القائم على التحليل النفسي منذ ظهوره إلى اليوم في أنه تدرج من الاهتمام بالمؤلف إلى الاهتمام بالشخصية في العمل الأدبي، ثم انصب أخيراً على القارئ ودوره في صنع المعنى في العمل الأدبي، وفي الوقت نفسه اهتم كذلك بالنص نفسه. لكن هذه المرحلة الأخيرة - مرحلة الاهتمام بالنص، إنما تمخضت عما حدث من تطور في دراسة التحليل النفسي.

لكن لنرجع مرة أخرى إلى الوراء لنستكمل عن الأمور بالتفصيل، فالأساس الذي كان اعتمد عليه نقاد الأدب في الدرس

النفسي هو نظريات عالم التحليل النفسي المشهور فرويد. وباستطاعتنا أن نقول إنه هو الذي بدأ هذا النهج في النقد الأدبي، باتجاهه إلى العناية بمؤلفي الأعمال الأدبية، وخصوصاً من كان يعول من هؤلاء على الرموز، فيخفي أفكاره تحت عباءة من الصور لا يظهر معناها إلا عند التفسير؛ شأن المؤلف حينئذ - عند فرويد - شأن المريض العصابي neurotic الذي يعتمد عقله الباطن إلى أن يدس أفكاره في الأحلام، أو تشاهد منه أفعال غريبة الأطوار لا تفهم إلا في ضوء ما تحتاج إليه من تفسير. (٦) ثم ظل النقد الأدبي يدور لعدة عقود من الزمان بصورة أساسية على فكرة المؤلف، إذ كان يعتمد إلى جمع الحقائق البيوجرافية التي تتصل بالكاتب، بالجوء إلى سيرته الشخصية وما كتبه من رسائل وما ألقاه من محاضرات وكل ما يمكن أن يكون له به صلة من وثائق مكتوبة. هذا كله إلى جانب أعماله الأدبية. كانت الفكرة عند النقاد حينئذ أنهم يستطيعون بهذه الطريقة أن يركبوا شخصية المؤلف بكل ما فيها من غرائب وكل ما تتطوي عليه من ألوان الصراع الداخلي والخارجي، وما يعترىها - وهذا هو الأهم - من أشكال العصاب. لقد ظنوا أنهم يستطيعون بذلك إلقاء الضوء على أي نص أدبي لهذا المؤلف أو ذاك، والكشف عن المحتوى الكامن أو المخبوء في نصوصه المختلفة. وبهذا يمكن تفسير العمل الأدبي على نحو أفضل. (٧)

كان هذا هو الاتجاه الذي سيطر على الدراسات النقدية القائمة على التحليل النفسي حتى حقبة الخمسينيات. وبعض الباحثين يرى أنه السبب الذي دفع النقد قبل هذه الحقبة في هذا الاتجاه، أعني الاتجاه إلى تحليل شخصية الكاتب، ربما كان راجعاً إلى فكرة فرويد عن العقل الإبداعي أنه صاخب، متذمر، مُطالب،

أو ما يعبر عنه اللفظ الأجنبي clamorous، فكان ينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها صور فانتازية - تخيلية تتيح للكتاب مجالا للتنفيس عن رغباتهم المكبوتة، أو يحموا أنفسهم من القلق الذي يمكن أن يخيم عليهم لذلك.

وبإمكاننا أن نضرب مثلا على هذه الاتجاهات بالدراسة التي قدمتها ماري بونابرت للكاتب الأمريكي إدجار آلان بو، في سنة ١٩٣٣م، وانتهت فيها إلى أنه كان شديد اللصوق بأمه، فيما يعرف في علم النفس بالثبوت الذي هو شكل من أشكال الإشباع الجنسي. وقد ظهر هذا اللصوق بالأم أو الثبوت في خروج أشواقه الجنسية المقموعة في بعض الصور الحسية التي ظهرت في قصصه. ومن ذلك البقعة البيضاء على صدر القطة السوداء. فهذه البقعة البيضاء فيما ترى الناقدة تعبير عن لبن الأم.^(٨)

ثم جاءت مرحلة أخرى في التحليل النفسي، هي تلك التي أشرنا إليها بانصراف الاهتمام عن شخصية المؤلف إلى الشخصيات نفسها في داخل الأعمال الأدبية؛ مما أدى إلى تحليلات للعمل الأدبي أكثر تعقداً^(٩) مما كان يظهر حتى ذلك الأوان، على أي حال. وقد كان ذلك في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، حين جاء جيل من النقاد كان يتجه أولاً إلى تحليل الشخصيات الروائية أو المسرحية قبل تحليل شخصية الكاتب. وكانت فكرتهم عن هذه الشخصيات التي ينطوي عليها العمل الأدبي أنها لا تعدو - بقسميها الخير والشرير - أن تكون إسقاطاً للجوانب المقموعة في نفس الكاتب.

والمثال الذي نشير إليه هنا نموذجاً لذلك، ما كتبه روبرت روجرز Robert Rogers من دراسة عن القرين the double في الأدب. غير أنه ينبغي أن نذكر أن هذه الدراسة جاءت متأخرة

نسبياً، فقد ظهرت سنة ١٩٧٠م، يعني بعد حقبة الخمسينيات بفترة غير قصيرة. وصاحب الدراسة يبدأ من النظر إلى الكائن الإنساني على أنه ذو طبيعة ازدواجية إما ثنائية أو متعددة. ثم ينتهي - وذلك بالرجوع إلى فكرة الانفصام dissociation - انفصام الشخصية المعروفة في علم النفس، والرجوع كذلك إلى الفكرة السابقة عن ازدواجية الطبيعة الإنسانية - إلى أن الكتاب يكشفون، على غير علم منهم في الغالب، عن نفوس أخرى غرزية أو مقموعة.^(١٠)

ثم نأتي إلى مرحلة بعد ذلك لاحظ النقاد فيها أن للقراء أنفسهم مفاهيمهم عن كل شخصية من الشخصيات التي يخلقها المؤلف. وبذلك صار تحليل دوافع الشخصيات في العمل الأدبي وتحليل أفعالهم أكثر تعقداً من مجرد عزوها إلى أفكار المؤلف. أكثر النقاد النفسيين يرون أن القارئ يقوم بدور رئيس في تفسير العمل الأدبي. ولذلك كان فهمنا لأنفسنا، باعتبارنا قراء، وتحليلها من وجهة نظر فرويدية مسألة أساسية في تفسير العمل الأدبي.^(١١) فإذا كان المؤلف يخلق الشخصية، فالقارئ يعيد خلقها من جديد مضيفاً عليها وعلى النص كل خبراته ومعارفه السابقة. والشخصيات حينئذٍ قسمة مشتركة بين المؤلف والقارئ. ولذلك كان يلزم في تفسير أي قصة تحليل المؤلف وتحليل القارئ كذلك تحليلاً نفسياً. من هنا صارت طرائق القراء في فهم الشخصيات المختلفة وتفسيرها جزءاً لا يتجزأ من تفسير النص، وتغيرت بذلك بؤرة البحث إذ اتجهت إلى سيكولوجية القارئ أيضاً.

ومن أهم النقاد الذين اتجهت اهتماماتهم هذه الواجهة، نورمان هولاند Norman Holland. وهو من نقاد الأدب الذين مرنوا في مجال التحليل النفسي. وقد أعانت أفكاره التي اتجهت

إلى القارئ أكثر من اتجاهها إلى النص، على تأسيس مدرسة أخرى، هي مدرسة نقد الاستجابة Reader Response؛ ذلك أن "الذي يشدنا نحن القراء إلى نص ما إنما هو تعبيره على نحو خفي عن الأشياء التي نرغب في سماعها، فنُعجب به، بمقدار ما نستعجنه حين لا نسمعها".^(١٢)

وقد كتب هولاند عام ١٩٧٠ مقالة جعل عنوانها: العقل الباطن للأدب The Unconscious of Literature. ويمكن النظر إلى هذه المقالة على أنها تلخص موقف هذه الطائفة من النقاد النفسيين. يقول:

حينما ينظر المرء في قصيدة من منظور التحليل النفسي، فإنه ينظر إليها نظرتة إلى حلم من الأحلام - نظرتة إلى مريض نموذجي يتكلم من فوق أريكته (عند الطبيب النفسي)، لكنه يتكلم حينئذ في أوزان البحور الشعرية. إن المرء يبحث إذ ذاك عن مستويات الفنتازيا التي تصاحب اللغة، وأقصد بها المراحل المعروفة في تطور الطفولة: المرحلة الشفوية (حيث تلبس الرغبة في الغذاء رغبة الطفل الجنسية الطفولية)، والمرحلة الشرجية (ولذة الطفل فيها إنما تكون في التبرز)، والمرحلة الإحليلية (وفيها يكون التبول أساس اللذة)، والمرحلة القضيبية (حيث يكون عضو الذكورة أو ما يفوب عنه لدى البنت هو محل اللذة)، وأخيرا المرحلة الأوديبية^(١٣).

ثم يحلل هولاند قصيدة لروبرت فروست^(١٤)، هي قصيدة ترميم الحائط Mending the Wall. وهو لا يقوم بتحليل الشاعر، بل القصيدة، على أنها فانتازيا تتعلق بالمستوي الشفوي بصفة

خاصة. وهو شيء لا ينفرد به المؤلف وحده دون الناس، إذ دوننا نحن القراء. فـ "ترميم الحائط" قصيدة حول هدم الحائط الذي تقيمه الذات المنعزلة، أو التي تبحث عن فرديتها، حتى يتسنى لها أن تعود إلى وضع الاقتراب من الآخر. هذا الآخر الذي يضم كذلك إليه، وربما بصورة جوهرية، الأم التي تقوم بالإرضاع.

هذه كلها محاولات النقد الأدبي أن يفيد من التحليل النفسي لكن عند مستوى يقع بعيدا عن الاهتمام بالنص نفسه. أما توجه الدراسات التحليلية النفسية إلى النص نفسه، باعتباره بنية لغوية، فقد كان لأفكار عالم التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان أثرها في ذلك. فللنص بهذا الاعتبار عقل أو نفس psyche. تقول كامدين Vera Camden : "للنص نفسه - عند لاكان - باعتباره بنية لغوية - نفس/ عقل خاص به. وأما قبل لاكان فكان تطبيق نظرية التحليل النفسي على الفن يتجه إلى بحث سيكولوجية المرء، سواء كان فنانا أو شخصية من شخصيات العمل الأدبي أو كان الجمهور".^(١٥)

وسواء كان الناقد الأدبي ممن يعول في التحليل النفسي على هذا الاتجاه أو ذاك، وعلى أفكار هذا العالم النفسي أو ذاك، لا بد من الإقرار بأن فرويد هو الأب المؤسس لأي صورة من هذه الصور النقدية؛ فهي ترجع جميعا إلى نظرياته وتقنياته في التحليل. ويقع في القلب منها فرضيته القائلة بأن الفنان امرؤ عصابي، وأنه إنما يختلف عن سواه من مرضى العصاب بقدرته على تجنب عواقب ذلك العصاب وما يتمخض عنه من جنون أو تدمير للذات. وهو إنما تواتيه هذه القدرة بلجونه إلى الفن، فيوجد لنفسه خطوط رجعة وطرقا للعودة إلى حالة الصحة العقلية.

والنص الأدبي عند فرويد إنما هو فانتازيا أو حلم. ولذلك

يعامله النقاد عند التحليل معاملة الحلم، وذلك بافتراض أنه رغبة مقنعة^(١٦)، أي تختفي وراء قناع، ثم إن كل رغبة من رغباتنا الحالية إنما ترجع بطريقة ما إلى طفولتنا التي كنا نتطلع فيها إلى إشباع حاجاتنا الجسدية والنفسية، أي على المستويين الحسي والعاطفي. وهذه الرغبات الطفولية التي سبق أن أشبعت هي الأساس الذي تتمخض عنه الذكريات التي تبعثها فينا رغباتنا الجديدة أو الحاضرة. فهذه الرغبات خلق جديد لذكرى من عهد سابق هو عهد الطفولة، وخاصة في المرحلة الأوديبية- ذكرى تطفو على سطح اللاشعور ويصوغها الشعور في شكل مدركات حسية وعواطف وغير ذلك من محتويات حياتنا الحاضرة. وكثيرا ما تكون الرغبة من القوة ومجافة القولين الاجتماعية بحيث لا يعترف بها الـ"أنا"، فيخرجها في صورة مموهة، فيتذكر الحالم شيئا مختلفا، وهو ما يسمى بالمحتوى الظاهري للحلم Manifest Content الذي يدلي به الحالم لمحلله النفسي^(١٧). وهنا يجب على المحلل أن يكشف المستور وأن ينزع النقاب الذي يختفي تحته المحتوى الكامن Latent Content طبقة بعد طبقة، حتى يصل إلى الرغبة الحقيقية للحالم، شأنه في ذلك شأن الأركيولوجي، أو باحث الآثار الذي يكشف عن الموقع الأثري طبقة بعد طبقة حتى ينجلي له ذلك الموقع. في العمل الأدبي إذا هناك القصة الظاهرة، وهناك القصة الكامنة التي تقع طول الوقت تحت قمع الرقيب الذي هو الـ"أنا". وهذه القصة الكامنة هي المعنى الحقيقي للعمل الأدبي. والغالب أن يكون لها صلة بذكريات المرحلة الأوديبية.

العمل الأدبي إذا إنما هو فانتازيا أو حلم. ونرض الكاتب مما يكتبه أن يشبع رغبة مكبوتة ترجع، بصفة خاصة، إلى عهد الطفولة. وللكشف عن هذه الرغبة يلجأ الناقد النفسي التحليلي إلى جملة من المفاهيم والإجراءات التي استعملها فرويد في تحليل الأحلام. فالجانب الحرقى من العمل الأدبي يطلق عليه المحتوى

الظاهر، وينظر إليه كما ينظر إلى ظاهر الحلم أو ما قد يسمى قصة الحلم. والناقد الأدبي يكشف عن المحتوى الكامن للعمل الأدبي بالطريقة نفسها التي يحاول بها المحلل النفسي أن يستخلص ما يسمى بأفكار الحلم dream thought من قصة ذلك الحلم.

وعند فرويد كلمتان: التكثيف condensation والاستبدال displacement. وهما معا تشرحان نوعين من العمليات العقلية يمويه العقل بها رغباته ومخاوفه، أي يظهرهما (الرغبات والمخاوف) في صور غير صريحة أو مباشرة. في التكثيف تظهر- في قصة الحلم- مجموعة من الأفكار أو الأشخاص متجاورة في صورة واحدة وكأنها شيء واحد. أما في الاستبدال، فيحل شخص ما، أو رغبة ما أو قلق ما، محل شخص آخر، أو رغبة أخرى أو قلق آخر بينه وبينه ارتباط بعيد قائم على جملة من الدعايات لا يستطيع أن يكشف عنها أحد غير المحلل^(١٨).

العمل الأدبي مرة أخرى كالحلم، كلاهما نشاط عقلي، وكلاهما عمل من أعمال الخيال يكشف العقل فيه عن نفسه- هذا العقل الذي يختلفهما اختلافاً حتى وإن يكن لهما صلة بالواقع؛ لأن هذه الصلة غير حرفية.

إن فرويد معنيّ أساساً بفهم طبيعة العقل الواعي على نحو مباشر أو غير مباشر. وهو في كتاباته يتتبع فكرة قديمة مفادها أن العقل الإنساني ثنائي بطبيعته، فهو ينقسم إلى قسمين: الـ "هو" Id، وهو ذلك الجانب اللاواعي من النفس الإنسانية الذي تحكمه الشهوة والغريزة واللامعقولية، والـ "أنا" ego وهو ذلك الجانب الذي تحكمه العقلانية والمنطقية والانضباط الواعي^(١٩). أما الـ "أنا" العليا super ego، فهي لا وجود له إلا خارج النفس تقريباً. وهي التي تقوم

بإصدار الأحكام الأخلاقية ومطالبتنا بالتضحية من أجل قضايا الخير، حتى وإن تكن التضحية لا تقوم على أساس منطقي أو معقول.

ومعنى أن الـ"أنا" العليا خارجنا، هو أن كثيرا مما تُوجَّهنا إليه من سلوك أو تفكير إنما تعلمناه من آباءنا أو من المدارس والمؤسسات الدينية. ونحن نقوم بكبت ما تنهانا الأنا العليا عنه، فنُدفعه إلى العقل الباطن. ونظرية الكبت من إسهامات فرويد الكبرى في دراسة النفس. وتذهب إلى أن كثيرا مما يقع في العقل الباطن قد جاء إليه بفعل العقل الواعي الذي هو رقيب على الغرائز يقوم بدفعها إلى منطقة سرية هي ذلك العقل اللاواعي. والأشياء التي تقع تحت طائلة الرقابة - رقابة الوعي، غالبا ما تنطوي على رغبات جنسية طفولية تدفع إلى اللاوعي ولا تظهر إلا في صورة مموهة، في الأحلام وفي زلات اللسان وفي النشاط الإبداعي الذي يتولد عنه الفن، وفي السلوك العصابي. يقول باسler Basler: "منذ بداية التاريخ للمدون وهذه الرغبات ممنوعة بفعل المحرمات الاجتماعية والدينية للقوية. وقد اعتبرت لذلك شيئا مخالفا لما هو طبيعي" وقد وجد فرويد في الأحلام بصفة خاصة دليلا واسعا على وجود هذه الرغبات ومن هنا كان تصوُّره أن الدوافع الطبيعية حين يُحكم عليها بأنها "خطأ"، قد تُكَبَّح ولكنها لا تَمُحَى وتتخفى هذه الدوافع في اللاشعور، في ثوب من الرموز، ويعددها العقل في حال اليقظة هراء لا معنى له"^(٢٠) ووظيفة الأنا أن تتوسط بين الرغبات الغريزية (نسبة إلى الغريزة)، وخاصة الجنسية، للـ"هو"، ومطالب الضغوط الاجتماعية التي تقوم بها الأنا العليا. فإذا حكمت الأنا أو الوعي على شيء بأنه غير مقبول، قمنا بكبته، إيداعه في اللاشعور. وأكثر ما يكبت فينا بفعل الأنا هو تلك الرغبات الجنسية التي تعود إلى الطفولة الأولى.

إن الإنسان يمر في طفولته - حسب فرويد - بثلاث مراحل تتداخل فيما بينها وتتقاطع؛ وهذه المراحل هي - كما مر بنا في

الكلام على هولاند: الشفوية والشرجية والقضيبيية (نسبة إلى آلة الذكورة). أما الشفوية فتتمثل في مص الطفل الثدي أمه استمدادا للغذاء، فتستثار فيه عندئذ الطاقة الجنسية أو الليبيدو Libido. هنا يكون الفم هو المكان الذي تستثار منه الشهوة، فيستطيع الطفل فيما بعد أن يحصل على متعته بمص اللسان، بل إن استمتاع البالغين بالقبلة الجنسية راجع إلى كون الفم مركزا قديما للشهوة. وفي المرحلة الشرجية، وهي المرحلة الثانية، تأتي متعة الطفل من كونه يخرج الخبث، أو الغائط من الدبر، فيشعر أن ذلك يجلب له ألوانا من الراحة والاستمتاع. هذا كلام فرويد. الشرج حينئذ منطقة الشهوة، وذلك راجع إلى أن الطفل في هذه المرحلة تسيطر عليه السادية sadism لأنه يستمتع من خلال التغوط بالطرد والتدمير، أي طرد المادة التي تمر من جسده. ويتعلم الطفل في الوقت نفسه أنه يستطيع بإمساك الغائط التحكم في الآخرين والسيادة عليهم.

هذا أيضا كلام فرويد. وربما كان من الواجب أن ننتفع بما تعلمه العقل الحديث من دروس في بحث الأيديولوجيات الباعثة على ألوان بعينها من الفكر. وهنا ربما جاز لنا أن نذهب إلى أن فرويد يصدر في تفكيره عن عقلية يهودية يغلب عليها اتجاهات بعينها كالحسية والشهوانية وألوان الشذوذ الجنسي خاصة. ولنا أن نتعلم من دروس الاتجاهات النسوية في رد كلام فرويد الذي يتعلق بالمرأة. وهذا يؤكد أن ذلك كله يحتاج في مدافعته إلى نهوض الفكر الإسلامي القادر على احتواء ذلك كله والنظر إليه من كل زوايا النظر الممكنة. وهذا أمر لم يقدر له بعد أن يخرج إلى النور.

مهما يكن من أمر فلا محيد عن معرفة كلام فرويد والاجتهاد في فهمه على أتم ما يمكن من الوجوه.

أما المرحلة الأخيرة، وهي المرحلة القضيبية، ففيها تتجه رغبات الطفل الجنسية، أو الليبيدو، إلى أعضائه هو الجنسية. ويتحكم حينئذ مبدأ اللذة في الطفل بصورة أساسية، فلا يرى غير ذاته ولا يهتم بشيء البتة سوى لذته، ويكون حينئذ سادياً، فلا تتجه ميوله إلا إلى تأكيد الذات.

ولا يدرك الطفل في هذه المرحلة الفرق بين الذكر والأنثى. وعليه- إن كان مقدراً له أن ينتقل إلى مرحلة البلوغ الطبيعي- أن يتقدم نحو الإحساس بذكورته أو أنوثته، إن كان ذكراً أو كان أنثى. وهذه المعرفة لديه بالجنس الذي ينتمي إليه لا تحدث إلا من خلال ما سماه فرويد عقدة أوديب. وهذا يحدث في مرحلة متأخرة بين الثالثة والسادسة. في هذه المرحلة يرغب الطفل في امتلاك الأم: الذكر يرغب لاشعورياً في الاتحاد الجنسي بالأم. وكذلك الأنثى. وإذا فرغبات الأنثى المتجهة نحو الأم تقوم- عند فرويد- على أساس من الجنسية المثلية، أو السحاقية homosexuality.

لكن الطفل يتبين حينئذ أن له منافساً على حب الأم، وهو الأب. وهو يستطيع أن يفسر موقف الأب عند ذلك تجاه الأم تفسيراً جنسياً، نظراً لما كان قد تحصل له قبل ذلك في المرحلة القضيبية من معرفة بأعضائه التي تستثار منها الشهوة. فإن نما الطفل نمواً جنسياً طبيعياً، كان عليه أن يمر بعقدة الخصاء: الذكر يعرف بملاحظة نفسه ومقارنة ذلك بأمه وأخته أن له كالأب عضواً ذكرياً. ويخشى خصاء الأب له إن هو استمر في رغباته الجنسية للام، فيقمع حينئذ هذه الرغبة ويتوحد بأبيه على أمل أنه سيكون له كإبيه امرأة يملكها يوماً ما. هذا نوع من تأجيل الرغبات، وهو بالنسبة للطفل أمر ضروري، إن قام به نجح لاشعورياً في الانتقال إلى مرحلة الرجولة^(٢١). إن فرويد هنا يصف الصراع مع الواقع، فمبدأ الواقعية reality principle يناضل ضد مبدأ اللذة pleasure

principle في عقل الإنسان. وتتعلم الذات خلال هذا الصراع أن تؤجل لذتها وترضى بتحمل الكدر والألم والتواؤم مع المطالب الاجتماعية، حتى يتأتى لها مستقبلاً أن تحقق رغباتها^(٢٢).

هذا بالنسبة للذكر. أما الأنثى فتدرك لا شعورياً أنه قد جرى عليها الخصاء بالفعل كأمها، فتحول اهتمامها حينئذٍ إلى أبيها الذي يمتلك هذا الشيء، وهو العضو الذكري، الذي تتجه رغبته إلى أن يكون لها مثله، فيتم لها عندئذٍ التحرر من الأم. لكن تفشل الأنثى في اجتذاب الأب وترجع إلى الأم مرة أخرى. هنالك تتوحد بالأم - الأم التي تمتلك الرجل (الأب). ترى الأنثى بتوحيدها بها أنها ستصبح مثلها يوماً ما. وبهذا تتمكن من العبور إلى مرحلة النضج كأمراة وتهدأ سورتها أو رغبته القديمة التي يسميها فرويد حسد القضيب penis envy.

إلى هنا يكون الطفل قد اخترن في عقله الباطن كثيراً من الذكريات المؤلمة تتعلق برغباته الجنسية المقموعة وغضبه الجامح ثم شعوره بالذنب وغير ذلك. وهنا لا يكف اللاشعور عن التأثير على الشعور. ويتمثل هذا التأثير في الشعور بالدونية inferiority، والشعور بالذنب، كما يتمثل في الأحلام والكوابيس والأفكار اللامعقولة. يجد اللاشعور متنفساً له في الأحلام وتظهر الأمنيات - أو الرغبات المدفونة - على هيئة رموز. لكن الشعور ربما شق عليه ما تجلبه هذه الأمنيات معها من مشاعر ممضة ككراهية الذات أو الغضب العنيف. لذلك يتحول الغضب من غضب على امرئ ما إلى غضب على شيء آخر، وذلك من خلال عملية الاستبدال المعروفة. فإن كان اسم الرجل الذي ينصب عليه الغضب مشتقاً من اسم فاكهة مثلاً كالتفاح، ولدينا مثلاً في العربية الاسم سيبويه الذي هو علم أعجمي من كلمتين معناهما بالفارسية رائحة التفاح، وفي الإنجليزية يظهر لفظ التفاح في العلم الأجنيبي

Appleby، فقد يظهر هذا الرجل في الحلم على هيئة تفاحة عطنة. ظهور التفاحة العطنة في الحلم قد تعني عند فرويد شعورا بالغضب مكبوتا على هذا المسمى بهذا الاسم. هذا مثال على إحدى العمليتين الأساسيتين للأحلام، وهي عملية الاستبدال. أما العملية الثانية وهي التكثيف، فهي تقنية أخرى من تقنيات الحلم التي يلجأ إليها الحالم هي أيضا.

أما إذا لم تجد هذه المشاعر المكبوتة متنفسا لها في الأحلام أو في النكتة أو زلات اللسان، فإن الـ"أنا" والـ"هو" يدحرجان في معركة يطلق عليها فرويد اسم العصاب *neurosis* الذي يجبر على نفسه في صور غير طبيعية جسدية أو نفسية، تتدرج من انخسوف من المرتفعات إلى الشعور بالصداع المدوي في الرأس. ومادة الألب تتشكل -عند فرويد- من هذه الصراعات الداخلية التي لا تجد لها حلا فتتحول إلى عصاب *neurosis*. فالعمل الأدبي ما هو إلا تعبير عن عقل الكاتب الباطن. ومن ثم يجب معاملته معاملة الحلم وتطبيق تقنيات التحليل النفسي عليه للكشف عن دوافع الكاتب الدفينة وأمنيته المقموعة^(٢٢).

لكن جاء من تلامذة فرويد من لم يوافق على ما ذهب إليه، وقال بالتفرقة بين اللاشعور الشخصي واللاشعور الجمعي، وهو الطبيب وعالم النفس المشهور كارل جوستاف يونج، أشهر تلامذته على الإطلاق. اللاشعور الشخصي عند يونج يشتمل على جميع ما يقع لنا كل يوم في حياتنا الشخصية أو الخاصة. وهذا يختلف من إنسان لإنسان. أما اللاشعور الجمعي فشيء واقع في أعماق النفس الإنسانية. وهو مخزون من المعارف المتركمة والتجارب والصور يشترك فيها البشر جميعا. والناس في كل مكان في العالم تتماثل استجاباتهم تجاه أساطير أو قصص بعينها. الاستجابة هنا واحدة. والسبب في ذلك لا يرجع لكون كل واحد منهم على علم بالقصة نفسها، لكن إلى ذكريات الجنس البشري التي تقبع في عمق اللاشعور الجمعي. وهذه موجودة على هيئة أنماط أصلية archetypes، هي صور التجارب الإنسانية التي تتكرر. ومن أمثلتها: الميلاد والموت والبعث والفصول الأربعة والأمومة وغير ذلك. وهي تعبر عن أنفسها في قصصنا وأحلامنا وأدياننا وتخیلاتنا. وكل أولئك يستثير فينا عواطف عميقة لأنه يوقظ ما هو مخزون في العقل الجمعي، فنتولد من ثم مشاعر لا يستطيع القارئ أن يتحكم فيها على نحو مطلق.

وقد مضى يونج، خلال حقبة العشرينيات بأسرها وحتى وفاته عام ١٩٦١م، في تطوير أفكاره حتى استقر مذهب به الذي يعرف بعلم النفس التحليلي Analytical Psychology. وهو غير

التحليل النفسي Psychoanalysis. والنقد الذي يطبق نظرياته وطرائقه يعرف بنقد الأنماط الأصلية Archetypal Criticism. وممثله الأول في القرن العشرين غير منازع هو نورثروب فراي الذي نشر كتابه "تشریح النقد" عام ١٩٥٧م. ويذهب فراي إلى أن الأدب برمته ما هو إلا قصة واحدة مكتملة يسميها الأسطورة الأحادية monomyth. ويصور ذلك برسم دائرة تنقسم إلى أربعة قطاعات أو أوجه، كل وجه أو قطاع منها يناظر فصلا من فصول السنة كما يناظر في الوقت نفسه تجربة كبرى من تجارب الإنسان. هذه الأوجه الأربعة تجري على هذا النحو: الوجه الرومانسي romance phase، ويقع في أعلى الدائرة. وهو عبارة عن قصة الصيف: قصتنا الصيفية نحن أبناء الجنس البشري، وهي القصة التي تتحقق لنا فيها جميع الأمناني ونصل إلى السعادة التامة. والوجه المضاد للوجه الرومانسي، وهو الشتاء ويقع في أسفل الدائرة. وهذا الوجه يحكي - باعتباره نقيض الصيف - قصة القيد والسجن والإحباط والخوف. وعلى يمين الدائرة، وذلك في منتصف المسافة بين الصيف ونقيضه يقع الربيع وهو الكوميديا. وهذا الوجه يحكي قصة النهوض من العثرة وخروجنا من الإحباط إلى السعادة والحرية. وفي الجهة الأخرى من الدائرة، وهي الجهة التي تقابل الربيع تقع التراجيديا، وهي فصل الخريف، أو قصة العثرة والسقوط - السقوط من الرومانسية والسعادة إلى الكارثة. وكل قصصنا - على ما يذهب فراي يمكن أن نحدد موضعاً على هذه الدائرة.

هذا الاتجاه هو ما انصب عليه اهتمام النقد الأدبي في الخمسينيات. وقد أدى هذا إلى إخمال أفكار فرويد في مجال النقد

الأدبي، فلم يبق على الولاء لها غير نفر قليل من النقاد. وقد استمر الأمر على هذا الحال حتى حقبة الستينيات، حين وقع تحول جوهري على يدي عالم التحليل النفسي الفرنسي جاك لاكان الذي أعان على إحياء النقد الفرويدي من جديد، فصار اليوم من التحليلات النفسية الرائدة للأدب^(٢٤).

ومن الواجب أن نشير ككثير من النقاد^(٢٦) إلى صعوبة كتابات لاكان، وأنها ليست رهن تفسير واحد بعينه، بل هي مفتحة لأكثر من تفسير. وقد رفض هو نفسه عن عمد كل ألوان حسم المعنى، فكان يصوغ محاضراته ومقالاته على نحو يحاكي عمل اللاشعور، بحيث تتطلب تلك المحاضرات والمقالات من قارئها أو دارسها أن يقوم بما يقوم به المحلل النفسي إزاء ما يتصدى له بالتحليل. لقد كان لاكان رائد تراث بأسره في قراءة فرويد. وقد أقام قراءته على أساس أن فرويد كاتب مبدع أكثر منه صاحب منظومة علمية صارمة. كانت قراءة لاكان لتصوص فرويد تختلف اختلافا جذريا، وبصفة خاصة ما يتعلق بطروء النفس أو الذات أو تشكلها وانبثاقها إلى حيز الظهور^(٢٦).

إن لاكان يركز على الأحلام شأنه شأن فرويد. لكنه يقرر أنها تقوم على مبادئ بنيوية لغوية، كاللغة نفسها^(٢٧). فإذا كان فرويد قد قرر أن اللاشعور قائم على الفوضى، فقد خالفه لاكان في ذلك، وذهب إلى أنه قائم على البنية structured كاللغة^(٢٨). واللاشعور كذلك لغة. ومن ثم فهو ليس نتيجة الكبت أو من أعراض ذلك الكبت - كما رأى فرويد. وإنما هو خطاب discourse^(٢٩) وهنا يتجه لاكان إلى سوسير، ويمضي معه في سلسلة من الجدل والاستدلالات ينتهي فيها إلى أن يخالفه في كون الكلمة - أو الرمز - تحمل مدلولاً بعينه. اللغة عنده - أعني لاكان - استعارية بصورة أساسية^(٣٠). وهناك مقاومة ذاتية داخل اللغة للإلماع بالمعنى signification. فهذا الإلماع أمر لا يتيسر إلا بواسطة الاستعارة. والاستعارة حينئذ خلق

مدلول جديد^(٣١). وهي اللحظة التي يتم نسخها ما إن تكون، فلا يتكون مدلول إلا وهو دال لمدلول آخر. وهذا هو معنى الاستعارة في كلامه. المدلول - بعبارة لاكان المشهورة - يتزحلق تحت دال يطفو^(٣٢). على أن سوسير قد ذهب إلى أنه "لا وجود في اللغة إلا للاختلافات"^(٣٣). وإذا لا يتحدد المعنى على نحو تلقائي^(٣٤) أو بصفات ذاتية في العلامات، وإنما بعلاقاتها بالعلامات الأخرى. وهذه النظرية تتضمن أن للكلمات والمعاني في تغير أبدي بتأثير العدوى الدلالية التي تنتقل إليها من جيرانها. وإذا لا يمكن تثبيت المدلول في علاقة أبدية مع الدال^(٣٥).

لكن الفالوس phallus - عند لاكان - هو الدال الذي يعين غيره من الدوال على تحقيق اتحاده بمدلول^(٣٦). وهو لذلك الدال المتميز. الفالوس هو الذي يقدم هذا التثبيت الوقتي المنشود. فهو باعتباره دالا على الفرق بين الجنسين: الذكر والأنثى، ينهض للدلالة - كعلامة - على كل الاختلافات في بنية النظام الرمزي. الفالوس هو القارورة الخشبية الوسطى في لعبة البولنج bowling، إن أنت أصبتها تأثر سائر القارورات وسقط إلى الأرض. إنه يقوم - في زعم لاكان - مقام الإله، بوصفه الضامن المطلق للمعنى. لكن مع اختلاف وحيد: أن الفالوس هو الغياب الذي يتقدم كل ألوان الفقد، وليس الحضور الذي يتقدم كل الكائنات^(٣٧).

إن هذا يمكن شرحه بمزيد من الإيضاح إذا جئنا للكلام عن الرغبة Desire. الرغبة لا تنتهي عند مدلول نهائي؛ لأنها مؤسسة على الفقد. ولكنها تتدافع من علامة إلى أخرى بحثا عن إشباع لا يتحقق أبدا. وهكذا سلسلة العلامات. فهي "حلقات في عقد هو نفسه حلقة في عقد آخر مركب من حلقات"^(٣٨).

الغالوس الذي ارتبط في نظرية لاكان بالفقد والغياب، لظهوره مع ظهور النظام الرمزي الذي ارتبط هو كذلك بالفقد، ومن ثم بالرغبة، يقوم هنا بوظيفته كقيمة تبادلية exchange value. هذه الفكرة-فكرة التداول بصورها لاكان بالاستعانة بقصة "الرسالة المسروقة" The Purloined Letter لإدجار آلان بـو، حيث الرسالة يتداولها الملكة والوزير والمفتش السري. تقول إلمان^(٣٩): وعلى الرغم من أن لاكان لم يطابق الرسالة قط بالغالوس على نحو واضح، فإنه يغري القارئ بالقيام بهذا الاستنتاج: لأن الرسالة شأنها شأن الغالوس تقوم بوظيفتها كدال فارغ يعتمد معناه على وضعه أكثر مما يعتمد على محتواه الذي لم ينكشف قط.

وقصة بو تدور حول اكتشاف المخبر السري أو المفتش ديوبين لرسالة كان قد سرقها الوزير من الملكة. وتقع القصة في مشهدين، تسرق الرسالة فيهما بالطريقة نفسها. في المشهد الأول يقتحم الوزير د — للمكان الذي دخل فيه الملك على غير توقع على الملكة في غرفتها الخاصة. ويلمح الوزير قلق الملكة التي أرادت ألا تلفت انتباه الملك إلى الرسالة التي كانت بين يديها، فألقته على المائدة، وتظاهرت بقلة أهميتها. لم تحرص الملكة على إخفاء الرسالة. وبذلك انخدع الملك. وهذا ما أرادته. لكن الوزير د — فطن للأمر والتقط الرسالة. لم تقدر الملكة على فعل شيء خشية أن تلفت انتباه الملك. أما في المشهد الثاني فيقع للوزير مثل ما وقع للملكة تماما: يذهب البوليس للبحث عن الرسالة، فيكرر الوزير بالضبط طريقة الملكة في إخفاء الرسالة: يتركها في إهمال متعمد بين رسائله، فينخدع البوليس. لكن يدخل إذ ذاك المفتش ديوبين الذي يلحح الرسالة على الرفوف القائمة فوق المدفأة، ويقوم بالدور القديم

نفسه الذي قام به الوزير من قبل: يبيّن النية على سرقة الرسالة، ويعود ليستبدلها برسالة تشبهها بعد أن يغافل الوزير.

تلك هي قصة الرسالة المسروقة التي يعدها لكان تصويراً اليجورياً allegorical لنظرية التحليل النفسي، من جهة أن النظام الرمزي هو الذي ينشئ الذات^(٤٠). يقول: إن محتوى الرسالة لم يكشف عنه أبداً. وتطور القصة لا يأتي من جهة شخصياتها، ولا من جهة محتوى الرسالة. ولكن من وضعية الرسالة في علاقتها بمثلث الأشخاص (الملكة - الوزير - المفتش) في كل مشهد. هذه الوضعية تتحدد عند لكان بثلاثة أنواع من اللوحات: اللوحة الأولى لا ترى شيئاً، وهي نظرة الملك ورئيس البوليس. والثانية ترى أن اللوحة الأولى لا ترى شيئاً وتظن سرها مصوناً، وهي نظرة الملكة ونظرة الوزير في المشهد الثاني. واللمحة الثالثة ترى أن الأوليين تتركبان الرسالة "المخبأة" في المتناول. وهي لمحة الوزير في المشهد الأول ولمحة ديوبين . الرسالة حينئذ تشبه الدال الذي تتداوله النوات تداول الضمائر في نظرية عالم اللغة الفرنسي إميل بنفست.

فما هي نظرية بنفست؟ الضمائر أنا، وهو، وهي إلخ ليست إلا أوضاعاً تتخذها الذات الواحدة: حينما أقول: أنا، مخاطباً علياً بـ "أنت"، ينقلب الوضع بعد حين ، وذلك حينما يتكلم علي في مقام الرد على ما أقول. هنا تصبح "أنت" أنا، وتصبح "أنا" أنت. وهكذا. ونحن لا نستطيع أن نتقاهم أو نتواصل فيما بيننا إلا إذا قبلنا بهذه المبادلة للأوضاع. من أجل ذلك فإن النفس ego التي نقول "أنا" في عبارة مثل العبارة الآتية: "أنا سأشتري هذه السيارة غداً"، ليست هي تلك الـ "أنا" الموجودة في العبارة. الأنفا في

العبارة شيء والذي يشتري السيارة شيء آخر. هذا أمر نؤكد ضرورة الالتفات إليه. "أنا" في العبارة يطلق عليها الذات موضوع القول subject of enunciation. والذات التي تتطرق بالعبارة يطلق عليها الذات فاعلة القول subject of enunciating .

الرسالة في قصة بو تعمل عمل الدال بخلق أوضاع الذات بالنسبة لشخصيات القصة^(٤١). وتفسير لاكان للقصة يظهر أسبقية البنية. فالشخصيات characters في القصة تتغير شخصياتها their personalities وهي تغير أدوارها. وسلوكها يتشكل بالدور الذي تلعبه في كل مشهد. ولا يقتصر ذلك على أفعالها، بل يشمل أفكارها ومشاعرها وأسلوبها. فالوزير د — يظهر حصافة وبراعة حين يقوم في المشهد الأول بدور اللص. لكنه في المشهد الثاني يأخذ في أداء دور الملكة حين تصير الرسالة بيده ويستحوذ عليها، فينقصد خصائصها ويقوم بالدور بحذافيره. والشيء نفسه يقع لديوبين؛ إذ ينتقل من دور اللص، في المشهد الثاني، إلى لعب دور الملكة في نهاية القصة. يقول لاكان: إننا نتوحد بينية العلاقة في مجموعها the whole structure of relationship. وإذا جاز أن نقول إن المؤلف أو القارئ يتوحد أي منهما بأي شخصية من شخصيات القصة، فإن ذلك لا يكون على النحو البسيط الذي ذهب إليه ماري بونابرت حين قامت بتحليل القصة وطرحت أوجها من التشابه منبئة على نحو عشوائي بين بو والمفتش ديوبين، أو بينه وبين الوزير د — ^(٤٢).

ونعود إلى فكرة الاختلاف التي سبقت مرة أخرى. تذهب مود إلمان Maud Ellmann إلى أن كل مدرسة من مدارس التحليل النفسي يتحدد وضعها، تقريبا، من خلال ما تقدمه من تفسير للمركب الأوديبى الذي جعله فرويد المشكلة الجوهرية التي تقع في القلب من شخصية الإنسان.^(٣) نقول: ونظرية لاكان، شأن كثير غيرها من اتجاهات التحليل النفسي، تبدأ من أوديب سوفوكليس-البطل الذي يرجع سقوطه إلى تظاهر قوانين القرابة وقوانين اللغة عليه معا. فجريرة أوديب الأولى أنه وقع في سفاح المحارم، وليس أنه قتل أباه. إن سفاح المحارم يقلب قائمة النسب في العائلة رأسا على عقب؛ إذ يصبح الجاني أخا لأبنائه وأبا لزوجته وأبا لإخوته. خطيئة أوديب إنما هي في حق الاسم -إنما هي في تهديد "نحو" القرابة grammar of kinship^(٤).

والذي تذكره إلمان هنا عن نحو القرابة يرجع في فهمه إلى ما كتبه ليفي-ستروس. كان ستروس يرى أن القانون الأساسي لكل الثقافات الإنسانية هو تحريم الزواج بالمحارم؛ كل المجتمعات تحرم هذا الزواج. وبينم هذا التحريم عن قهر الثقافة culture للطبيعة nature. قوانين القرابة التي تتحكم في نظام الزواج، فتحرم نكاح الأم والأخت إلخ، تتناظر عند ستروس قوانين اللغة التي تتحكم في اقتران الألفاظ بعضها ببعض في الجملة، أو اقتران الحروف بعضها ببعض في الكلمة الواحدة.

كان لاكان من أجل ذلك يرى أن تحريم زواج المحارم يتطابق مع نظام اللغة؛ إذ "لولا تحديد علاقات القرابة، لما أمكن

لقوة أن تؤسس نظام الحلال والحرام الذي ينسج خيوط النسب خلال الأجيال المتعاقبة". فزواج المحارم إذاً يراه لاكان "نحوا" فاسداً، كما كان يراه ستروس أيضاً. وهبوط الطفل إلى الدنيا -فيما يرى لاكان- يكون في سياق حالة من اختلاط تام، بحيث لا يتميز عنده شيء عن شيء. وهي حالة من الشعور يطلق عليها فرويد تعبير: oceanic feeling. ولا يتحقق للطفل ذاتية إلا بدخوله في معجم القرابة الذي يحدد له هوية تقوم على الاختلاف عن سواه، ابناً أو بنتاً، فيختلف عن أمه أو أبيه، ويختلف عن أخيه أو أخته وعن خاله وخالته إلخ. والطفل الوليد لا نفس له ولا ذات لعدم وعيه بالاختلاف. وهو أشبه بسفينة في مهب الرياح تمضي على غير هدى في بحار من الأحاسيس والخيالات^(٤٥). إن الطفل لا يرى استقلال نفسه كجسد عن أمه، ثم عن الآخرين فيما بعد، إلا في مرحلة المرآة mirror stage. فهي المرحلة التي يكون فيها قادراً للمرة الأولى في حياته على الخوف من عدوان الآخرين عليه - قادراً على أن "يرغب" الأم التي يدرك حينئذ أنها شيء آخر، وأنها شيء متميز عنه- قادراً أخيراً على الدخول مع آخر في منافسة على هذا الشيء المرغوب. وهي كذلك المرحلة التي يصبح الطفل فيها قادراً للمرة الأولى على الشعور بالتعاطف مع آخر، فيبكي لبكائه ويصرخ لصراخه ويكون إياه حين يصاب ذلك الآخر بأذى^(٤٦). ومرحلة المرآة كذلك تصور الطبيعة الصراعية التي تقوم عليها العلاقة الثنائية: الأنا والآخر. فهي المرحلة التي تتكون فيها "الأنا" عن طريق عملية التوحد- توحد المرء بصورته في المرآة.

ومفتاح هذه الظاهرة أن الرضيع في الفترة من سن ستة أشهر إلى ثمانية عشر شهراً- وهي الفترة التي عيّن لها لاكان

لمرحلة المرأة يكون مفتقراً إلى التناسق الحركي لعدم قدرته على التحكم في أعضائه. غير أن نظامه البصري يكون متقدماً نسبياً، فيتعرف على نفسه في المرأة قبل أن يكون قادراً على التحكم في حركات جسمه. يرى الطفل صورته في المرأة كلاً متجمعاً منضماً بعضه إلى بعض، وهو عين ما يشعر أن جسمه يفتقر إليه. هنالك يتولد لدى الطفل الشعور بالتعارض بين الصورة وما يحده تجاه جسمه من شعور بأنه غير متساوٍ. هنا يشعر الطفل بأن هذا التعارض يحمل إليه تهديداً: كلية الصورة تهدد الذات بالتجزؤ أو التقطع. من هنا يأتي التوتر العدوانى بين الذات والصورة في مرحلة المرأة. لا ينحل هذا التوتر إلا بلجوء الذات إلى التوحد بالصورة. فهو وما يراه شيء واحد. ومن هنا نشوء الـ ego. يصف لاكان لحظة التوحد هذه بأنها لحظة التهلل أو الفرح الشديد jubilation. ولما كانت هذه اللحظة تقود الطفل إلى الشعور المتوهم imaginary بالسيطرة والقبض على زمام الأمور، فإن فرحه يكون مرجعه إلى انتصاره المتوهم في عملية يسبق فيها الأمور التى لم تحدث بعد ويتعجلها، أي أنه يتعجل هذا الأمر الذي لم يكتسبه بعد، وهو التناسق العضلي. والتوحد يتضمن كذلك الأنا المثالي،^(٤٧) وهو الأنا الذي يتولى القيام بوظيفة تتحدد في تقديم وعد بأن الكلية أو التناسق سيأتيان مستقبلاً.

ترتبط مرحلة المرأة ارتباطاً وثيقاً بفكرة الجسد المتمزق. الشعور بالذات المجتمعة يظل أبداً مهدداً بهذه الذكرى- ذكرى الشعور بالتقطع والتفريق.

إن فكرة لاكان عن مرحلة المرأة يمكن النظر إليها على أنها صياغة جديدة لفكرة فرويد عن نرجسية الطفل^(٤٨): الطفل عند

فرويد يقع في حب نفسه، بمعنى أنه يوجه الحب إلى موضوع هو الطفل نفسه. وهذا ما نتبينه من نظرة الطفل إلى صورته في المرأة. هذه الفكرة اللاكانية المتعلقة بمرحلة المرأة إنما ترجع إلى اختبار أجري لأول مرة عام ١٩٣١م، قام به عالم النفس هنري والون Henri Wallon، وكان صديقاً للاكان. وهو الاختبار الذي أطلق عليه اختبار المرأة mirror test، وأجري لمعرفة الفرق بين الطفل الإنساني وأقرب نظير إليه من الحيوان، وهو صغير الشمبانزي: طفل الإنسان - في عمر ستة أشهر - ينبهر بصورته في المرأة ويطير بها فرحاً لاعتقاده أنه وإياها شيء واحد، على حين أن طفل الشمبانزي الذي في مثل عمره يدرك من فوره أنها صورة خادعة وينصرف عنها.^(٩) هذه عند لاكان ليست مجرد تجربة. إنها أكثر من ذلك. هي لحظة في حياة الإنسان، لكنها كذلك بنية مستمرة عنده. وهي براديم paradigm النظام الخيالي Imaginary Order^(١٠) أو ما نفضل أن نطلق عليه بالعربية لفظ التوهمي.

يتكون ما يطلق عليه الـ Ego بالتوحد مع النظير/المقابل، كما أسلفنا. هذه العملية يتمخض عنها الاغتراب بالضرورة. ومصطلح الاغتراب alienation يستعمله لاكان بدلالاته في الطب النفسي والدراسات الفلسفية، وهو ليس من بين المصطلحات التي استعملها فرويد في نظريته. إنما كانت الكلمة تستعمل في الطب النفسي الفرنسي في القرن التاسع عشر: كان الممرض العقلي يوصف بأنه اغتراب عقلي. وكانت كلمة الاغتراب aliene مسر الكلمات العامة التي تستعمل في الفرنسية للدلالة على الجنون. وقد ظهر المصطلح في التفكير الفلسفي عند كل من هيغل وماركس. غير أن مفهوم لاكان يختلف عنهما إلى حد بعيد. فالاغتراب عنده

ليس حادثة تعرض للذات أو تطرأ عليها ثم يمكن تجاوزها، بل هي ملمح أساس في تركيبه. الذات بصفة أساسية منشق عن نفسه ومغترب عنها ولا مهرب له من هذا الانقسام ولا معدي له عنه. ولا سبيل أمامه إلى الكلية أو التضام. فالذهان نفسه صورة من الاغتراب أشد حدة وتطرفاً^(٥١). إن الأنا هي دائماً أحد آخر (سواي)؛ لأنها مؤسسة على التوحد بصورة بصرية خارجها هي هي وليست إياها في الوقت نفسه. وقد تكون انعكاساً في مرآة. وقد تكون صورة كيشوتية (نسبة إلى دون كيشوت) ليس غير^(٥٢). والأمران سيان، لافرق.

ومرحلة المرآة تبين أن الذات ego تتمخض من سوء الفهم، فهي تصور مغلوط. فأنا لست الصورة التي في المرآة. وليس لي هذا الثبات الذي لها. إنما أنا لحظات متعاقبة، فأنا في حقيقة الأمر ذوات متغيرة. كل منها عارض. وكل منها وقتي، وكل منها ابن اللحظة التاريخية المنسوخة بلحظة أخرى تعقبها وذات أخرى كذلك لا تثبت على حال. أما الصورة في المرآة فتورثني الشعور بالثبات وتمنحني الاطمئنان الذي أنشده. هذا كله أساسه الخداع وسوء الفهم الذي لا يمكن الفكاك منه. وهو أساسي كذلك ليكون ثمة ذات. اللحظة التي يحدث فيها ذلك يحدث فيها في الوقت نفسه أمر آخر، هو الاغتراب عن الذات. هذه اللحظة توفر للذات كذلك الدخول إلى النظام التوهمي أو التخيلي Imaginary Order^(٥٣). الاغتراب ينتمي إلى النظام التوهمي أو التخيلي، بل هو التخيلي على الحقيقة^(٥٤). والتخيلي كما سبق يظهر في مرحلة المرآة. لكنه ليس مرحلة في تطور الطفل كما سبق، بالمعنى الزمني لكلمة المرحلة stage في الإنجليزية، بمعنى أنه شيء يتجاوزه الطفل ويخلفه وراءه. ولكنه مرحلة بالمعنى المكاني للكلمة. حين نعني في

الإنجليزية مكانا معروفا في المسرح، هو حيث تجري الأحداث بأسرها التي يمكن فيها أن يتقمص الممثل الواحد شخصيات كثيرة. فلنقل إذا - مع مود إلمان - إن الخيالي، أو التخيلي، أو المتخيل أو المتوهم إلخ، مسرح تتقمص فيه الذات على نحو دائم أو تتوحد بأشخاص جدد، جهادا منها في سبيل التغلب على الانقسام والانعزال والاختلاف والموت. أو كما يقول باوي^(٥٥): "التخيلي هو المشهد الذي ينطوي على محاولة المرء محاولة مضللة ويانسة أن يكون- وأن يظل- "ما هو إياه"، بأن يضم إلى نفسه على نحو دائم مزيدا من أمثلة التماثل مع نفسه والتشابه. إنه محل الميلاد ميلاد الذات المثالية ideal ego النرجسية. إن الذات يجاهد بهذا التوحد غربة الشيء الذي يتوحد به، فيجعله قرينا (فكرة الشبيه إلى حد المطابقة، التي نجدها في بعض الآداب العالمية) ويجعله شريكا متواطئا، كصاحب الذنب أو الجرم لا يريد أن يكون وحده، بل أن يكون معه آخرون. والحصيلة، كما تقول إلمان، غابة من المرايا كل منها يلقي بظله على الآخر.

والتخيلي أو المتوهم imaginary يتضمن منذ البداية الإحياءات الآتية: الخداع والفتنة والإغواء، كإغواء جنية البحر - أو السيرانة في الأساطير اليونانية - التي تستهويننا فنساق وراءها إلى حيث نريد. وهو أحد نظم ثلاثة هي: التخيلي والرمزي والسواقعي. وهذا الثالوث يقع في القلب من التفكير اللاكاني. والوهام الأساسية في التخيلي هي: الكلية، والاستقلال، والتجمع أو النضام، والثنائية، والتشابه. التخيلي هو البنية العميقة التي تختفي وراء ما هو ظاهري سطحي خادع. هو إذا النظام الكامن وراء هذه الأشياء السطحية الخادعة^(٥٦).

وربما كان من المفيد أن نرجع إلى كلام صاحبة كتاب "عصر البنيوية" التي لخصت المشهد كله خلال مرحلة المرأة بقولها^(٥٧): إن لاكان يضيف أهمية بالغة على رد الفعل الأول للطفل - الفرح عادة - إزاء صورته المنعكسة على المرأة، الأمر الذي يحدث - عادة - ما بين الشهرين السادس والثامن عشر من ولادة الطفل. وذلك على أساس أن هذا النوع من استجابة الطفل إلى صورته في المرأة - يكشف عن الفاعلية الليبيدية التي تضمنتها دراسات فرويد عن النرجسية وإيماجو انشطار الذات. واللحظة التي تتطوي عليها هذه الاستجابة - فيما يرى لاكان - هي بداية تعرف الطفل على نفسه من حيث هو كيان عضوي حيوبقدر ما ترتبط هذه اللحظة بما يسميه لاكان "مرحلة المرأة" فإن المرحلة نفسها، في أبسط صفاتها، جانب من مشكلة الهوية التي يتضمنها التحليل النفسي، ذلك لأن اللحظة التي تمثلها هذه المرحلة هي اللحظة التي يضع فيها لاكان استباق الفرد لما يحدث له، بل يجعل منها منطلق كل الانفعالات والأفكار المعقدة التي تتسرب في العلاقات المستقبلية للفرد.

وإذا عددنا المراحل التي يمر بها الطفل، قلنا إن مرحلة المرأة تسبق المرحلة الأوديبية.^(٥٨) لكن هناك قبل مرحلة المرأة مرحلة تسبقها لا يميز الطفل نفسه فيها عن أمه. وهذه المرحلة تسبق كذلك اكتساب اللغة. وفيها يتواصل الطفل بغير اللغة، أو يتواصل - إذا أصررنا على أن نطلق على أنماط التواصل بين الطفل وأمه لفظ "لغة" - من خلال لغة حرفية literal ليس إلا. أي لا علاقة لها بالاستعارة التي هي أساس النظام اللغوي أو الرمزي، كما يسميه لاكان. ثم يدخل الطفل بعد ذلك مرحلة المرأة التي تسبق المرحلة الأوديبية كما أشرنا. إن الأطفال بولدون جميعا في

التخيلي. وأهم معالمه العلاقة الاندماجية أو الاكتمالية بين الطفل والعالم. فالذي يمر في خبرة الطفل أول أمره إنما هو كتلة من الدوافع أو كتلة من الدفع المطرد- وهو شيء مختلف عن الغرائز الجسمية كالرضاعة والصراخ وغيرهما. ولا يكون للطفل حينئذ معرفة بالحدود الفزيائية لجسده. والتخيلي ليس معناه ما يتوهم أو ما يخترعه الخيال، وإنما هذه العملية بعينها التي تقوم بها النفس psyche^(٥٩). وأول وعي بالفروق- فيما يقول صاحب كتاب النظرية النقدية- هو وعي الطفل بغياب الإشباع أو وجوده- غياب الثدي أولا ثم الأم فيما بعد.^(٦٠)

وإذا كانت هذه المراحل في حياة الطفل تتضمن بناء الذات Ego، أو بعبارة أخرى بناءه - أي الذات تصورا لنفسه، فإن هذه البناءات التصورية تخفي ما يسميه لكان غياب الكينونة absence of being. ومعنى ذلك أن الذات يقاوم شعوره بالغياب أو عدم الوجود، بما يفعله من بناء ذات له هي أساساً تصور ليس غير، وليس وجودا بيولوجيا.

أما عن المرحلة الأوديبية، فعند فرويد أنها تبدأ عندما يدرك الطفل الفرق بين الذكر والأنثى والفرق الجنسي بين أبيه وأمه وبينه هو وبين أحدهما. أما الطفل الذكر فتتطوي المعرفة بالفرق بين الجنسين عنده على معرفة أخرى أكثر فداحة؛ لأن تبينه وجود عضو الذكورة عند أبيه، باعتباره العلامة التي تفرق بينه وبين الأم، يتضمن في الوقت نفسه تبينه أن أباه الأكبر منه سنا والأقوى منه كذلك إنما هو غريم له. وهذا بدوره يفضي إلى أن يدرك أن ما كان يبدو إليه أنه ملك له، بل و ما كان غير متميز منه أصلا، إنما هو في الحقيقة ملك لآخر، وأن من الأنسب أن يرغبه عن

بعد، وفي صورة أخرى بديلة نكون مقبولة على المستوى الاجتماعي.^(١١) أما عن الأنثى، فيختلف الأمر، وإن كان إدراك الفرق بين الجنسين لديها لا يتم إلا من خلال عقدة أوديب كذلك: ترى البنت خلال هذه الفترة عضو الذكورة فتود لو كان لها مثله، فهي تشعر حنيناً لنقص وأنها لا تكافئ الذكر ولا تستوي معه. الأنثى تعتقد أنه كان لها ذلك العضو بالفعل، لكن وقع عليها الخصاص. أما الولد فيرى نقص الأنثى ووقوع الخصاص عليها، فيخشى على عضوه البتر.

وقد كان أقوى ما وجه إلى فكرة فرويد من اعتراض أنه حل تحديد الطفل هويته الجنسية متوقفاً على رؤيته للأعضاء الجنسية وتصوره أنه فقدها أو سيفقدها بدوره. لهذا اتهم بأنه لم يخرج من إطار الماهوية البيولوجية biological essentialism. وهو يجعل الامتياز لصالح العضو الذكري، وفي ضوءه يحكم على المرأة بعدم الندية.^(١٢) وإذا فتفكير فرويد صورة أخرى من الماهوية essentialism التي رفضها التفكير الحديث.

ولكن لاكان الذي استطاع، كما أسلفنا، أن يحيي فكر فرويد من جديد، قدم تصوراً آخر لهذه المسألة - مسألة الشعور بالذات عند الجنسين، بأن قرأ فرويد قراءة مجازية لا حرفية، فجعل ذلك على المستوى اللغوي لا التشريح البيولوجي. فعنده أن كل ذات تتأسس على الفقد والغياب - كما سبق أن قدمنا في كلامنا عن مرحلة المرأة، وليس الذات الأنثوية وحدها هي التي تتحدد في ضوء ما ينقصها.^(١٣) ولا يشترط لاكان وجود الأب حتى ينفتح الطفل على المرحلة الأوديبية، ولا رؤيته عضو الذكورة عند أبيه حتى يعينه ذلك على الانتقال إلى النظام الرمزي. وإنما يذهب إلى

أن الطفل يتعرف على نوع جنسه ذكرا أو أنثى معرفة ترتبط على نحو من التعقيد بمعرفته بنظام الأسماء الذي ينمو نموا مطردا (راجع ما سبق عن نظام القرابة). وهذا النظام جزء من نظام أكبر من الاستبدالات (الاستعارية) نطلق عليه اللغة. إن الطفل يعرف أمه على نحو مؤكد. ولكنه لا يعرف أباه إلا اعتمادا على كلمة الأم. وبهذا تتأسس علاقة الأب والطفل ونظام الزواج والقرابة عن طريق اللغة.^(٦٤)

إن المرحلة الأوديبية تتزامن مع دخول الطفل اللغة. ولهذه الحقيقة أهمية بالغة عند لاكان؛ لأن النظام اللغوي استعاري أساسا، أو هو نظام رمزي، أي أنه يقوم مقام الأشياء أو يستبدل بها. وهذا الاستبدال هو أساس الاستعارة - على ما ذهب ياكوبسون. فالكلمات ليست ما تشير إليه من أشياء. وإنما هي بديل عنها. ومن ثم فالطفل الذكر الذي كان عليه الخضوع لما يسميه لاكان "قانون الأب" وهو القانون الذي يحظر الرغبة المباشرة فيما كان قبل ذلك عالم الطفل الوحيد ويحظر الاتصال الحميم به - يدخل إلى منطقة اللغة والنظام الرمزي على نحو أيسر مما يتأتى للأنثى التي لا يتوجب عليها في الحقيقة مطلقا أن تتخلى عما بدا لها ذات مرة أنه جزء لا ينفصل عنها، وهو الأم. إن الفجوة التي انفتحت أمام الطفل الذكر بين اللغة والأشياء التي تنوب اللغة عنها والتي ارتبطت بالفالوس الذي صار علامة على هذه الفجوة - علامة على هذا الفقد وعلى هذا الغياب، توضع هذه الفجوة في شفرة واحدة مع إحساس الطفل بذكورته. أي أن الشفرة - وهي العضو كعلامة - تضم الذكورة والغياب معا، هذه الفجوة ما كانت لتتفتح للأنثى. أو هي تنفتح لها لكن على نحو آخر.^(٦٥)

التفرقة بين الجنسين gender ترتبط على نحو حاسم - عند لاكان - بالنظام اللغوي. دخول الطفل اللغة أو النظام الرمزي هو كذلك دخول إلى جنس من الجنسين. فالطفل يبدأ صراعه مع مشكلات المركب الأوديبى بين الثانية والثالثة، وهي السن التي يتعلم فيها اللغة. وإذا كانت اللغة نظاماً من العلامات أساسه الاختلافات، فالعضو الذكري حينئذٍ، بحضوره أو غيابه، يكون هو العلامة التي تحتل مركزاً رئيسياً بين علامات الاختلاف.^(١٦) ولاكان مقتنياً أثر فرويد يجعل لفكرة الخصاء castration أهمية بالغة.^(١٧) وعقدة الخصاء عند فرويد هي النقطة التي يخرج عندها الولد من عقدة أوديب. فهي نقطة النهاية في هذه العقدة. أما البنت فعقدة الخصاء عندها هي النقطة التي تدخل فيها في عقدة أوديب. فهي ترى أمها مسئولة عن حرمانها من العضو الذكري. وبغضها إياها يجعلها تعيد توجيه رغباتها الليبيدية نحو الأب بدلاً منها. وقد انتهى فرويد في هذا إلى أن مركب الخصاء ظاهرة عامة في جميع أفراد البشر. وهي ترحع في جذورها إلى "رفض الأنوثة"، وهي عقدة تواجهها كل ذات ذكراً أو أنثى. وهي الحد النهائي الذي لا يستطيع العلاج النفسي أن يمضي أبعد منه.^(١٨) أما لاكان فهو يتكلم عن الخصاء أكثر مما يتكلم عن عقدة الخصاء. ويتابع فرويد في أنه فانتازيا تراود الطفل بقطع أعضاء الذكورة فيه. وهذه الفنتازيا متصلة عنده بسلسلة كاملة من فانتازيا قطع أوصال الجسد التي يتخيلها الطفل بسبب الصورة التي لا تفارق خياله - صورة حسده المتمزق أو المتمزق في مرحلة المرأة. ولا تندمج فانتازيا الجسد المتمزق في فانتازيا الخصاء إلا في مرحلة متأخرة كثيراً.

والخصاء عند لاكان أحد ثلاثة أضرب من الفقد lack، وهي الخصاء والإحباط frustration والحرمان privation. وقد عرّفها

جميعا في إطار ثالوثه المكون من التخيلي والرمزي والواقعي. فالخصاء فقد رمزي لشيء تخيلي، بخلاف الإحباط الذي هو فقد تخيلي لشيء فعلي (واقعي)، والحرمان الذي هو فقد فعلي لشيء رمزي. الحرمان لا يعتمد على العضو الذكري الفعلي أي الموجود في الواقع، ولكن على الفالوس التخيلي. وبهذا يخرج بحث لاكان من دائرة البعد البيولوجي أو التشريحي.

ولاكان يذهب إلى أن الخصاء هو اللحظة الأخيرة دائما في مركب أوديب عند كل من الذكر والأنثى. وهو في هذا يختلف عن فرويد الذي ذهب إلى أن مركب أوديب ومركب الخصاء مختلفين في الذكر عنهما في الأنثى.

أما عن عقدة أوديب، فهي عند لاكان نوبات ثلاث: النوبة الأولى هي حين يدرك الطفل أن أمه تريد شيئا آخر غيره. وهذا الشيء هو الفالوس التخيلي، فيحاول حينئذ أن يكون لها الشيء الذي ترغبه، فيتماهى بالفالوس التخيلي. والثانية حين يتدخل الأب التخيلي فيحرم الأم من موضوع رغبتها بإعلان تحريم نكاح المحارم الواقع بين الأم والطفل. والأصوب أن نقول إن هذا حرمان وليس خصاء. وإنما يتحقق الخصاء في النوبة الثالثة والأخيرة التي تصل بها عقدة أوديب إلى الحل. وذلك حين يتدخل حينئذ الأب الفعلي، أي الموجود في الواقع والذي يتبين الطفل أنه المالك للفالوس بالفعل، على نحو يجبر الطفل على التخلي عن محاولات التماهي أو التوحد بالفالوس. وإذا، فمصطلح الخصاء يستعمله لاكان للإشارة إلى عمليتين مختلفتين: العملية الأولى: خصاء الأم، وذلك في النوبة الأولى من عقدة أوديب، حيث يعتبر الطفل سواء كان ذكرا أو أنثى أن الأم تملك الفالوس الذي هو

الطفل نفسه. وهذه هي الأم الفالوية the phallic mother (نسبة إلى الفالوس). وفي النوبة الثانية من عقدة أوديب ينظر الطفل إلى الأب التخلي على أنه يحرم الأم من الفالوس. العملية الثانية: خصاء الذات أو الطفل. وهذا هو الخصاء بالمعنى الصحيح- بمعنى أنه فعل رمزي يعتمد على موضوع تخيلي.

وعلى حين أن الخصاء/الحرمان في النوبة الثانية من مركب أوديب يكون نفيًا للفعل 'يملك': الأم لا تملك الفالوس، فإن خصاء الذات في النوبة الثالثة نفي للفعل 'يكون': الذات عليه أن يتبرأ من رغبته أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم.

والذات، بتخليه عن محاولة أن يكون موضوع رغبة الأم، يتخلي عن نشوة jouissance لا يستردها بعد ذلك أبداً، برغم كل محاولة له لاستعادتها. وهذا ينطبق على الجنسين معاً، فلا ينظر في هذه العلاقة بالفالوس إلى الفروق التشريحية بينهما- يعني الجنسين. وكلا الصورتين من خصاء الأم والذات، يضعان أمام الطفل اختياراً: أن يرضى بالخصاء، أو لا يرضى به. فإن رضى به أمكنه أن يكون على المستوى النفسي طبيعياً.

ومصطلح الخصاء - على مستوى آخر- قد يشير إلى حالة فقد موجودة لدى الأم سلفاً قبل ميلاد الطفل نفسه، يتبينها الطفل على أنها رغبة في القضيب التخلي، أي أن الذات يدرك في مرحلة مبكرة جداً أن الأم ليست مكتملة أو مكثفة بنفسها، ولا هي مشبعة إشباعاً كاملاً بطفلها الذي هو الذات، لكنها ترغب شيئاً آخر. وهذا هو أول إدراك للذات بأن الآخر ليس مكتملاً، لكن يفقد شيئاً.^(٩١)

إن الطفل في بداية أمره يتماهى بالأم أو يتوحد بها، بدمج شخصيتها في ذاته، فيتقى بذلك انفصاله عنها. ولهذا كان التخلي

عند لاكان منطقة أمية (نسبة إلى الأم). والعالم الثنائي المكون من الأم والطفل، لا بد من انشطاره بعنصر ثالث، ليسود مبدأ الاختلاف على تلك الدوامة من التجانس أو التشابه. والأب هو الذي يتدخل بين الأم والطفل بقانون تحريم نكاح المحارم، فيقيم بذلك النظام الرمزي الذي يتميز فيه الطفل عن الأم.^(٧٠) كذلك فإن اندماج الطفل والعالم والعلاقة الاكتمالية بينهما يعرض لها هذا العنصر الثالث الذي يمزقها تمزيقا ويحدث فيها شرخاً أو صدعاً لا يلتئم بعد ذلك أبداً. وهذا العنصر هو القانون الأبوي، أو ما يطلق عليه لاكان بالفرنسية *nom du pere*. ووظيفة هذا العنصر أن يضع الطفل داخل الإطار الاجتماعي. وهو إطار موجود سلفاً. هذا الإطار الذي يؤكد على الهوية وعلى المعنى الثابت وعلى اتساق المرء مع المعايير أو مع الطبيعي.

وفي الكلمة الفرنسية nom على مستوى النطق تورية، تظهر بها الكلمة الفرنسية الأخرى التي تماثلها في النطق تمام المماثلة، وهي الكلمة: non. ومعناها يقابل في العربية كلمة النهي والتحريم: لا. فاسم الأب يعني كذلك لاء الأب. فهو إذا قانون قمعي. لكنه كذلك القانون الذي يضمن السلامة النفسية والعقاية. فباسم الأب يخرج المعنى من السيولة الدائمة إلى الثبات، وإن يكن ثباتاً مؤقتاً. وباسم الأب كذلك يتكيف الطفل مع المجتمع وينمو على المستوى النفسي نمواً صحيحاً. ذلك بفضل الشخصية الأبوية التي تنهى^(٧١) إن فقد التخلي يبقى أبداً، فما إن يقع الصدم لا يجد له رأياً، وتقمع هذه الرغبة في العودة إليه - إلى التخلي، وهو ما يؤذن بظهور اللاشعور^(٧٢).

إن لاكان يؤكد على دور الأب، باعتباره عنصراً ثالثاً، في إنقاذ الطفل من الذهان وتهيبته للدخول في الوجود الاجتماعي. والأب بهذا ليس مجرد غريم للطفل يناقسه على حب الأم، ولكن يمثل النظام الاجتماعي. ولا يستطيع الذات أن يعبر إلى النظام الاجتماعي إلا إذا توحد بالأب خلال المركب الأوديبي.

ويرى لاكان أن السؤال: "ما الأب؟" موضوع محوري في كل أعمال فرويد. ويجب عن هذا السؤال بتأكيد أهمية التمييز بين الأب الرمزي والأب التخيلي والأب الواقعي. فالأب الرمزي symbolic father وظيفة وليس كائناً بعينه، أي ليس هو الأب الواقعي. ومن ثم فالأب الرمزي يرادفه مصطلح آخر هو "الوظيفة الأبوية". وهذه الوظيفة تنحصر في فرض القانون وكسبح

الرغبة في المركب الأوديسي والتدخل في العلاقة الثنائية بين الأم والطفل لإقامة "مسافة رمزية" ضرورية بينهما. إن الوظيفة الحقيقية للأب أن يوحد بين الرغبة والقانون، لا أن يقف في مواجهة الرغبة. وهذه الوظيفة يمكن أن يضطلع بها شخص فعلي "واقعي"، أي له وجود في دنيا الواقع. على أنه لا يوجد على الإطلاق من يحتل وضع الأب الرمزي على نحو تام. على أن هذه الوظيفة لا تحتاج إلى شخص ما للقيام بها أو تجسيدها. وإنما قد يظهر الأب الرمزي في صورة مقنعة؛ فقد يقوم بها خطاب الأم نفسها. والأب الرمزي كذلك هو الأب الميت- أبو القبيلة البدائية الأولى الذي قتله أبناؤه وأشار إليه فرويد في كلامه الطوطم والتابو. ويطلق على الأب الرمزي كذلك مصطلح آخر هو "اسم الأب" *nom du pere*.

أما الأب التخيلي، فهو صورة ذهنية يحوطها التقديس والإعجاب، مركبة من التصورات التي يقيمها الذات في خياله عن الأب. وهذه الصورة لا صلة لها غالباً بالأب الواقعي. وقد يكون الأب التخيلي في نظر الطفل أباً مثاليًا. وقد يكون العكس: الأب الذي أفسد على الطفل حياته. في الحالة الأولى يكون الأب التخيلي- في زعم لاكان- هو النموذج الأولي الذي تتولد عنه التصورات المختلفة عن الإله God في الأديان، باعتباره الحافظ الحارس الأقوى. وفي الحالة الثانية هو أبو القبيلة الأولى الذي فرض على أبنائه تجنب نكاح الأم وفرض عليهم الحرمان. وهو الأب الذي تلقى البنت عليه اللوم لحرمانها من الفالوس الرمزي أو من مرادفه، وهو الطفل. وينظر في كلتا الحالتين إلى الأب التخيلي على أن قوته مطلقة. (٧٢)

وتذهب ميلاني كلاين (Melanie Klein 1882-1960)، وهي من أصحاب التحليل النفسي المبرزين، إلى أن القوة التي تعمل على أن يتخلى الطفل عن رغبته في الأم هي العلاقة بين الأم والطفل نفسها. وهي علاقة تقوم على أساس من السادية. وليس الأمر راجعا إلى دور الأب كما في نظرية فرويد. ومعنى أنها علاقة سادية أن الطفل يقوم فيها - على مستوى الفنتازيا - باعتداءات آثمة على جسد الأم. ويخشى من ثم أن تتقم منه. ولذلك كانت نظريته إليها تنطوي على أنها قوة رهيبية تهدده بالابتلاع والالتهام. ومعنى أن الطفل يقوم باعتداءات آثمة على الأم على مستوى الفنتازيا، أن ذلك لا يقع منه في الواقع، وإنما يُخيل إليه ذلك. لكن لا كان يتمسك بالأصل الفرويدي ويوجه كثيرا من جهده لدحض نظرية كلاين. ويؤكد دور الأب في دخول الطفل إلى العالم الاجتماعي. وإن كانت نظرة الطفل إلى الأم على أنها قوة مبتلعة تنذر بالالتهام، من الموضوعات التي يتطرق إليها لاكان كثيرا. كذلك يصف دافع الموت death drive بأنه حنين للعودة إلى تلك العلاقة التي يمتزج فيها الطفل بصدر الأم ويصبحان شيئا واحدا. (٧٤)

وتحت سلطان "اسم الأب" لا يوجد شيء إلا مؤسسا على الغياب. واسم الأب شيء باق بعد موت من يحمله. فهو كالطيف - في التصور الغربي - الذي قدر عليه البقاء بعد فناء الأجساد. ويلح لاكان على أن الموت مركز في اللغة في مجموعها، حيث كل لفظة تنطوي على خواء وتحمل الصمت في ثناياها؛ لأن اللغة إنما طلعت من أفق الغياب: الطفل لا يلجأ إلى الألفاظ إلا عندما لا تتاح له الأشياء. يقول لاكان: "إن الرمز يظهر أول ما يظهر في صورة القاتل المغتال للشيء"، وطبعا المراد بالشيء هنا ما ينتمي لعالم

البيان أي العالم الحسي الذي كان يحيا فيه الطفل على أنه وإياه شيء واحد لا يتميز هذا عنه ولا يتميز هو عنه. وهذا الموت - موت الشيء يؤسس أبدية الرغبة داخل الذات، أي دوامها حتى الموت. وأقصى فقد على الإطلاق هو ما يأتي عن الخوف من الخصاء. لأنه يجبر الطفل على التخلي عن أمه^{٢٠}. فكل لذة هي حينئذ لذة استبدالية عوضية، لأن النشاط الجنسي sexuality تعقب مستمر لبدائل استعارية للسعادة العظمى المفقودة: الرغبة عند لاكان ما هي إلا للدافع إلى التعويض للغوي^{٢١}. الرغبة هي اللحظة التي يقع فيها ذلك الصدع الذي أشرنا إليه - الصدع الذي يتم بمقتضى اسم الأب.

لقد قلنا الرغبة. وهذه لامناس، إذا كتبت بالإنجليزية، من أن تكتب كأسماء الأعلام. وذلك بحرف متميز في أولها: Desire، للدلالة على هذا المعنى دون غيره: الرغبة في الاتصال بالتخيلي - في العودة إلى الحالة القديمة. للعودة إلى التخيلي. للعودة إلى حالة التماسك والانسجام أو الاتساق - حالة الوحدانية التي حيل بين الذات وبينها. ولا يستطيع المرء أن يحقق هذه الحالة أبدا. إن لاكان حين يتحدث عن الرغبة لا يعني ضربا بعينه منها، وإنما للرغبة اللاشعورية دائما. وليس ذلك لأنه لا يرى أهمية للرغبة الشعورية، ولكن لأن الرغبة اللاشعورية هي محور اهتمام التحليل النفسي. وهي برمتها رغبة جنسية، فلا مكان في اللاشعور للرغبة الأخرى وهي الجوع، رغم كونها عامة في جميع أفراد البشر.

هذا هو المفهوم الذي يمكن أن يقال إنه يقع في القلب من تفكير لاكان. فهو يتفق مع اسبينوزا حين يقول، أعني اسبينوزا: "الرغبة جوهر الإنسان". ومن هنا كانت غاية التحليل النفسي أن

يتعرف المرء على حقيقة رغبته. وهذا لا يتأتى إلا من خلال التعبير عنها بالكلام. ومن هنا كان التحليل النفسي معنيا بأن يعلم المرء أن "يسمي" رغبته وأن يعبر عنها ويبرزها للعيان.

هنا يلح لكان على التفرقة بين ثلاثة مفاهيم: الرغبة Desire، والحاجة need، والطلب demand. الحاجة غريزة بيولوجية صرف تنهض بناء على حاجات البنية العضوية وتختفي كلية ما إن يتم إشباعها.

ولما كان الكائن الإنساني يولد في حالة من العجز لا يقدر معها على إشباع حاجته وحده بغير مساعدة الآخر، فإنه يلجأ إلى التعبير عنها صوتيًا، حتى يقبل الآخر عليه بالمساعدة. أي أن الحاجة لا مناص من التعبير عنها في صورة طلب demand. وقد يكون ذلك بالصراخ الذي لا يجد الطفل حيلة سواه. غير أن حضور الآخر سرعان ما يكتسب أهمية في حد ذاته تتجاوز حدود الإشباع. فيكون هذا الحضور دليلاً على حب الآخر ورمزا إليه. ومن ثم يكون للطلب وظيفة مزدوجة: التعبير عن الحاجة البيولوجية والتعبير في الوقت نفسه عن طلب الحب.

لكن الآخر، وإن استطاع أن يقدم للذات الأشياء التي يطلبها، لا يستطيع تقديم الحب الذي يسعى إليه لكونه - أي الحب رغبة في ذاتها - رغبة لا يتحقق لها الإشباع. ومن هنا يظل الطلب الذي يلهج الذات به من أجل الحب طلباً لا ينقطع. والذي يتحصل من ذلك هو "الرغبة" Desire. فالرغبة ليست الشهية الذي يراد إشباعها، ولا هي طلب الحب. ولكنها شيء مختلف عنهما: الرغبة تختلف عن الحاجة التي يمكن إشباعها - أي الحاجة إلى أن تنهض من جديد. أما الرغبة فلا يمكن تلبيتها أبداً: إنها تستمر في

إلحاحها ولا تزول.

ويجب أن نفرق بين الرغبة والدافع كذلك، على الرغم من اتصالهما معا بالآخر الذي يلبيهما: الرغبة واحدة، لكن الدوافع متعددة.^(٧٦) وبعبارة أخرى: الدوافع هي تلك الأمثلة بعينها للرغبة. أي المتحققة في صور حسية ظاهرة.

ثم يدخل الطفل الرمزي. ويجب الالتفات أن لهذا اتصالا كذلك بتعرف الذات في المرأة على الآخر الذي هو المرء نفسه وليس إياه في الوقت نفسه. وليس ضروريا أن يرى الطفل نفسه في مرآة رؤية حرفية حتى يتسنى له عبور هذه المرحلة. وإنما الدخول في دائرة الرمزي أن يتبين الطفل أن "أنا" التي يقولها ليست هي الذات التي تنطق بالفعل بهذه الكلمة "أنا". ولهذا اتصال بما سبق ذكره من كلام بنفنست. إن صورة الطفل في المرأة والطفل نفسه الذي يرى الصورة هما حينئذ شيان منفصلان. وهنا ننبيه إلى ضرورة العودة إلى الكلمة الأوربية التي تدل على الذات subject، فلها معنيان - على وجه الإجمال: معنى الفاعل ومعنى المفعول. فهذه التورية التي تتضمنها الكلمة ضرورية هنا: "أنا" التي هي حينئذ "موضوع" لإدراكها، تكون ذاتا وتكون موضوعا في وقت واحد. فهي فاعل وهي مفعول. هي تخضع لسلطان أعلى، هو على وجه التحديد النظام الرمزي أو اللغة أو سلطان الدال. فللدال قانون على المدلول^(٧٧) لا يمكن للذات أن ينسأه؛ فهذا القانون هو الشيء الذي يذكرها على الدوام بالفقد - فقد التخيلي وفقد ما كان يلبسه كذلك من حالة النشوة التي مرجعها إلى التماسك coherence. إن استبدال الرمزي بالتخيلي (أي زهاب التخيلي وحلول الرمزي محله) - هذا الاستبدال ذو الطبيعة الاستعارية (اللغة تحل محل

الأشياء) ليس بديلاً مكافئاً على الإطلاق. وتبين الاختلاف لا يمكن أن يزول (اختلاف الذات والآخر). ذلك جرح لا يبرأ. وهو حادث بمجرد أن تدخل الذات الرمزي: في الرمزي اللغة دائماً بديل. اللغة ثمة لا تتكلم الذات ولا تبادله العلاقة التي كانت بينه وبين الأشياء قديماً- علاقة الواحدية: علاقة الـ "هُوَ" "هُوَ". إنما يظهر عمل اللغة من خلال الاستعاري والكنائي فقط. اللغة يمكنها فحسب أن تذكر الذات أن هناك آخر، عليها وقد فقدت حالة التماسك إثر خروجها من حالة التخيلي، أن تعتمد عليه من أجل تحديد هويتها: تحديد من هي.^(٧٨) إن الذات يتجه في اللحظة التي تعقب لحظة تعرفه على نفسه في المرأة إلى ذلك الإنسان البالغ الذي هو الآخر الكبير the big Other، الذي هو حينئذ الأم، كأنما يريد أن يعول عليه في اعتماد هذه الصورة والتصدق عليها: الإقرار بها والاعتراف.^(٧٩) يفرق لاكان هنا بين الآخر الصغير the little other والآخر الكبير the big Other. الآخر للصغير هو آخر ليس له في الحقيقة هذه الصفة: آخر، ولكنه صورة الذات وإسقاطها في المرأة. فهو المقابل والنظير وهو الصورة المرآوية في وقت واحد. أما الآخر الكبير فيشير إلى المغايرة الجذرية التي تتجاوز للمغايرة التخيلية؛ لأنها لا يمكن أن تتلاشى عن طريق التوحد. ولاكان يسوي بين هذه المغايرة الجذرية وبين اللغة والقانون. ومن هنا فإن الآخر الكبير موجود في النظام الرمزي. كذلك فإن الأم هي أول من يظهر للطفل على أنه الآخر الكبير؛ لأنها هي أول من يتلقى صرخاته ويستجيب لها.^(٨٠)

ولما كانت سمة النظام الرمزي أنه قائم على التقابل الثنائي الأساسي بين الغياب والحضور: غياب الحسي أو الواقعي وحضور الرمزي أو اللغة (لاوجود لشيء في هذا النظام إلا على

أساس من هذا الغياب. وهذا فرق أساسي بين الرمزي والواقعي، فالواقعي لا غياب فيه البتة)، وكل الظواهر اللغوية—كما بين رومان ياكوبسون بتحليله الفونيمات—يمكن تحديد خصائصها في ضوء حضور "ملامح" بعينها أو غياب هذه الملامح، فالأمر حينئذ أن الكلمة "حضور يأتي من غياب"، وذلك على نحو يتأكد من جهتين: أن الرمز أولاً يستعمل في غياب الحسي. وثانياً أن الدوال لا توجد إلا حيث تقابل بدوال غيرها. الكلمة "قلم" مثلاً نتعرف عليها من خلال أنها ليست هذا اللفظ أو ذاك من الألفاظ التي يمكن أن تقابل بها. فحضور هذه الكلمة يستلزم غياب الكلمات الأخرى. ولما كان الغياب والحضور يتضمن أحدهما—في النظام الرمزي—الآخر، أمكن أن يقال إن للغياب وجوداً إيجابياً بنفس درجة الحضور. وهذا ما دفع لاكان إلى القول: "إن اللاشيء هو في ذاته شيء". وعلى هذا يتقرر أنه في ضوء حضور الفالوس أو غيابه يفهم الطفل على نحو رمزي^(٨١) مسألة اختلاف الجنس أو اختلاف الذكر والأنثى. فحضور العضو الذي هو علامة رمزية حينئذ يتضمن الغياب في الوقت نفسه.

ويجب في هذا السياق أن نشير إلى أن لاكان يفرق بين الفالوس وبين عضو الذكورة. وهو يؤثر أن يستعمل كلمة الفالوس للتأكيد على أن الذي تشغل به نظرية التحليل النفسي ليس عضو الذكورة في حقيقته البيولوجية، ولكن الدور الذي له على مستوى الفنتازيا. ولهذا فهو يستعمل الكلمتين استعمالاً مختلفاً. فالفالوس سبق الكلام عن دوره الأساسي في كل من مركب أوديب ونظرية اختلاف الجنسين gender. وهو أحد عناصر ثلاثة في المثلث التخيلي الذي يشكل المرحلة الأوديبية. فهو شيء تخيلي يتداوله العنصران الآخران: الأم والطفل. الأم ترغبه، ويحاول الطفل إرضاء هذه الرغبة بالتوحد به أو بالأم التي هي حينئذ الأم الفالية the phallic mother.

والفالوس إما أن يكون تخيلياً، أو رمزياً، أو واقعياً. فإن كان واقعياً فاللفظ الذي يطلق عليه حينئذ عضو الذكورة، أي العضو الذي له وجود على المستوى البيولوجي. ولهذا العضو، أي الفالوس الواقعي، دور هام في مركب أوديب. فعن طريقه يتأكد شعور الطفل بوضعيته الجنسية. لكنه - أي العضو يتطفل على المثلث التخيلي المكون من الأم والطفل والفالوس (التخيلي)، ويزعج متعة الطفل به فيكون شيئاً مثيراً للقلق؛ لأن السؤال الذي يثور لدى الطفل في المركب الأوديب هو أين موضع العضو الذكري (الواقعي) في هذا المركب. ويكون الحواب المطلوب لحل عقدة أوديب هو أن موضعه عند الأب الواقعي.

والفالوس التخيلي هو ما يقع في إدراك الطفل أنه موضوع

رغبة الأم. وهذا شيء تقدم فيه الكلام. على أن الفالوس التخيلي الذي يتبادله الأم والطفل يسهم في إقامة أول علاقة دياكتيكية في حياته تمهد الطريق إلى الرمزي، من جهة أن الرمز ذو صفة تبادلية. كذلك يُتبادل العنصر التخيلي بالطريقة نفسها، حيث يصبح الفالوس دالا تخيلياً. هذا الدال التخيلي أو الفالوس، هو "دال رغبة الآخر"، وهو كذلك "دال النشوة" *jouissance*.

وعلى حين كان مدار عقدة الخشاء، وكذلك عقدة أوديب، على الفالوس التخيلي، فإن التفرقة بين الجنسيتين مدارها على الفالوس الرمزي. فالفالوس عندئذ رمز (علامة) ليس له ما يقابله عند الأنثى. إنها مسألة اختلال السيمترية. ف كلا الجنسيتين يقيمان فكرتهما عن الجنس الذي ينتميان إليه من خلال الفالوس الرمزي. والفالوس الرمزي لا يمكن نفيه. فهو على خلاف الفالوس التخيلي. وذلك لأن الغياب على المستوى الرمزي كالحضور، كلاهما حقيقة إيجابية. فحتى المرأة التي ينقصها الفالوس الرمزي يمكن - على نحو ما - أن يقال إنها تملكه؛ لأن عدم امتلاك الرمزي صورة من امتلاكه. والعكس كذلك صحيح: لا يمتلك الذكر الفالوس الرمزي إلا إذا قبل الخشاء مسبقاً.^(٨٢)

وعلى الرغم من أن الفالوس شيء يختلف عن عضو الذكورة البيولوجي، وأنه لا الرجال يملكونه، ولا النساء (كلاهما يفتقدانه ويرغبانه لأنه هو الذي يتيح للمعنى ثباتاً ومرجعية *authority* وقوة)، فإن تعليق لاكان - كما ذهب منتقدوه^(٨٣) - على مسألة كونه الشيء المرئي، تجعله - يعني الفالوس - يرتبط أكثر بالذكر من الجنسيتين. فالرجال يستطيعون أن يتوحدوا بالفالوس على نحو لا يتأتى للنساء.

إن منطقة الفقد (فقد الفالوس) الأنثوية - منطقة الهامشية بالنسبة للفالوس (من يملك الفالوس يكون في وضع المركزية ومن لا يملكه في منطقة الهامشية)، منطقة مفتوحة أمام الرجل والمرأة على حد سواء. حظ الرجل فيها كحظ المرأة. وهذا اللاتبات في وضع الذات بالنسبة للفالوس يسمح بالنشوة التي هي وراء تخوم الفالوس - وراء تخوم الرجل - وراء تخوم اللغة والاستبدال. إن اللاشعور الذي تأتي منه النشوة الجنسية عند لاكان منطقة أنثوية. إنها منطقة الآخر - منطقة المرأة. وهذه هي النقطة التي كانت منطلقا لكثير مما كتب في الاتجاه النسوي.^(٨٤)

على أنه قد ترتب على تطوير لاكان لأفكار فرويد نتائج أخرى كثيرة:

أولها: أن ارتباط الذكورة بالنظام الرمزي وصعوبة دخول المرأة هذا النظام بسهولة، دفع أصحاب الاتجاه النسوي إلى بحث العلاقة بين اللغة والجنسين gender بحثاً موسعاً، وكذا العلاقة بين اللغة وفكرة أن المرأة ليست ندا مساوياً للرجل، بل ذهب من أهل هذا الاتجاه من ذهب إلى القول إن العلاقات السياسية والاجتماعية بين الذكر والأنثى لن تتغير تغيراً جوهرياً إلا إذا تغيرت اللغة نفسها تغيراً جذرياً. وهذا التغير يمكن أن يبدأ بطريقة دياكتيكية، بتأصيل لغة نسوية بين الأم والطفل في المرحلة قبل الرمزية، وهي المرحلة التي مبناهما على الحرفي/التخيلي.

ثانيها: أن نظرية لاكان أفادت التفكيكيين وغيرهم من أصحاب ما بعد البنيوية برؤيتها الذات ego على أنها بناء تصوري construct وليست شيئاً طبيعياً natural ضرورياً، كما ذهب فرويد. إن هذا البناء التصوري الذي هو الذات التي تتكون في مرحلة المرأة، يبدو في الظاهر متوحداً متوائماً منتظماً حول مركز حاسم، في وقت واحد معاً. ولكن لاكان ذهب إلى أن النفس أو الذات المتوحدة ليس إلا محض خرافة، وإنما هي أجزاء متفرقة وعناصر غير متشابهة يتم تأليفها معاً.^(٨٥) ووظيفة المحلل النفسي الذي يجري على منهج لاكان "تفكيك" الذات لإظهار المتناقضات التي تتطوي عليها.

هوامش الفصل الأول:

- (1) Shlomith Rimmon-Kenan, *A Discourse in Psychoanalysis & Literature*, Methuen, London & New York, 1987, p. xi
- (2) Irena R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, University of Toronto Press, London, 1994, p. 168.
- (3) Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction*, Prentice-Hall, Inc. U.S. 1994, pp. 88-89.
- (4) Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, 1942, p.81
- (5) Peter Brooks, "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism", in *A Discourse in Psychoanalysis & Literature*, pp. 1-2
- (6) "Psychoanalytic Criticism", in *The Turn of the Screw*, Ed. Peter G. Beidler, Boston, New York, 1995, p.210
- (7) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 95
- (8) Peter G. Beidler, ed. *The Turn of the Screw*, p.211
- (9) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 96
- (10) Peter G. Beidler, *Ibid.* pp. 211-12
- (11) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 96
- (12) Elizabeth Wright, "Modern Psychoanalytic Criticism", in *Modern Literary Theory*. Eds. Ann Jefferson and David Robey. Totowa: Barnes 1982, p.117
- (13) Peter G. Beidler, ed. *Ibid.* p.213
- (14) *Ibid.*

- (15) Irena R. Makaryk (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, p.167
- (16) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 94
- (17) *Ibid.* pp. 94-5
- (18) Peter G. Beidler, ed. *Ibid.* p.212
- (19)) *Ibid.* p. 207
- (20) Roy P. Basler, *Sex, Symbolism and Psychology in Literature*, New York: Octagon, 1975, p.14
- (21) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 90
- (22) Keith Green & Jill LeBihan, *Critical Theory and Practice*, p.147
- (23) Charles E. Bressler, *Ibid.* pp. 90-92
- (24) *Ibid.* pp. 92-3
- (25) Keith Green & Jill LeBihan, *Ibid.* p.161
- (26) *Ibid.*
- (27) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 94
- (28) *Ibid.*
- (29) Peter G. Beidler, ed. *Ibid.* p.214
- (30) Charles E. Bressler, *Ibid.* p. 93
- (31) Dylan Evans, *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1996, p.112
- (32) Raman Selden, *Contemporary Literary Theory*, Kentucky, 1985, p.82
- (33) Ferdinand De Saussure, *Course in General Linguistics*, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, trans. Roy Harris, London: Duckworth, 1987, p.118

- (34) Dylan Evans, Ibid. p.112
- (35) Maud Ellmann, ed. *Psychoanalytic Literary Criticism*, Longman Group, U.K. 1994, p.19
- (36) Raman Selden, Ibid. p.82
- (37) Maud Ellmann, Ibid. p.19
- (38) Ibid. p.23
- (39) Ibid.
- (40) Raman Selden, Ibid. p.84
- (41) Ibid. p.83
- (42) Meredith Anne Skura, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, Yale University, 1981, pp.89-90
- (43) Maud Ellmann, Ibid. p.11 - -
- (44) Ibid. p.16
- (45) Ibid. p.15
- (46) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.215
- (47) Dylan Evans, Ibid. pp.115-16
- (48) John R. Morss, *Growing Critical*, Routledge, London and New York, 1996, p.108
- (49) Dylan Evans, Ibid. p.115
- (50) Ibid.
- (51) Ibid. p.9
- (52) Maud Ellmann, Ibid. pp.17-18
- (53) Dylan Evans, Ibid. p.116
- (54) Ibid. p.9
- (55) Malcolm Bowie, Lacan. London, Fontana, 1991, p.92

(56) Dylan Evans, Ibid. p.82

(٥٧) إديث كريول، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٢١٨

(58) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.215

(59) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. p.164

(60) Ibid.

(61) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.213 وراجع ما ذكرناه عن المرحلة الأوديبية فيما سبق.

(62) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid, p.163

(63) Ibid.

(64) Peter G. Beidler, ed. Ibid. p.216

(65) Ibid. pp.215-16

(66) John R. Morss, Ibid. p.110

(67) Ibid.

(68) Dylan Evans, Ibid. p.21

(٦٩) راجع بالتفصيل عقدة الخشاء عند: 23 20 Dylan Evans, Ibid.

(70) Maud Ellmann, Ibid. p.18

(71) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. p.164

(72) Ibid. pp.164-65

(73) Dylan Evans, Ibid. pp.61-63

(74) Ibid. pp.117-18

(75) Maud Ellmann, Ibid p.19

(76) Dylan Evans, Ibid. pp.35-38

(٧٧) المثال التقليدي الذي يذكر هنا كمثال على سلطة الدال على المدلول، هو النظر إلى العلامات المكتوبة على أبواب الحمامات العامة. سنجد أحدها مكتوباً عليه "سيدات"، والآخر "رجال". إن البابين ينطابقان في كل شيء إلا في هذه العلامات. والدال هنا هو الوسيلة الوحيدة لجعلهما شيئين مختلفين.

(78) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. pp.165-66, 172

(79) Dylan Evans, Ibid. p.116

(80) Ibid. pp.132-33

(81) Ibid. p.1

(82) Dylan Evans, Ibid. pp.140-43

(83) Keith Green & Jill LeBihan, Ibid. p.173

(84) Ibid.

(85) Peter G. Beidler. ed. Ibid. pp.216

الفصل الثاني
المتخيل السردى
ونظرية التحليل النفسى المعاصر

نعرض في هذا الفصل لبعض التحليلات التطبيقية التي استندت في فهم النصوص الأدبية لأفكار لاكان، وهي الدراسة التي قدمتها الناقدة الأسترالية جيل باركر Jill Barker لقصة الكاتب الإنجليزي ريتشارد جيفريز Richard Jefferies. وهي القصة التي جعل عنوانها "تحت حصار الثلوج" Snowed Up. (نص القصة، تجده ملحقاً بآخر التحليل).

والدراسة^(١) إنما هي قراءة للنص القصصي في ضوء الأفكار التي قدمها التحليل النفسي، وبصفة خاصة منهج لاكان في فهم المثلث الأوديبي وفكرة "الرغبة" Desire، وغير ذلك. وجيل باركر هي أستاذ الدراسات الأدبية والنسوية في جامعة لاطون Luton. وقد اختارت لدراستها عنواناً يشير إلى الفكرة التي استندت إليها في التحليل، وهي فكرة الإحصاء، أو الافتتان بالأرقام، فجاء - أي العنوان الذي اختارته تساؤلاً عن بطلان القصة هل تحصى؟: "هل إيدي تقوم بالإحصاء؟ Does Edie Count?".

وبنية الأرقام إحدى الأبنية التي ترتبط بالتييمات الأساسية في النص ارتباطاً معقداً. تقول باركر: أيا كانت المدرسة التي يؤثرها المرء في التحليل النفسي، فمن المهم أن يدرك أن التيمات الأساسية وأبنية الفقد loss والرغبة والمغزى السحري للأرقام numerology واللغة، ترتبطان - تعني التيمات وهذه الأبنية - بعضهما ببعض على نحو معقد.

تري باركر أن قصة الفتاة الشابة وعاصفة الثلج من القصص التي تهيب بناقد التحليل النفسي لأنها قصة التحول

transition من حالة إلى حالة أخرى مختلفة: الأفراد فيها ينمو فهمهم لأنفسهم على نحو أفضل، وكذلك فهمهم لوضعيتهم الجنسية their sexuality ومكانهم من عالم أرحب. وعملية التعلم والتكيف الاجتماعي هو ما يتناوله التحليل النفسي على وجه التحديد. وهي تقصد بالطبع ما كان من تغير موقف تاجر الخضراوات الثري الذي أراد أن يتزوجها، اعتمادا على ثروته وحاجة الأب المنحدر من أسرة نبيلة إلى المال ليفك رهوناته. كذلك ما كان من تغير موقف الأب الذي أشرف على الموت بسبب ما كان من العاصفة الثلجية، ثم لم ينقذهما - أعني الأب والتاجر غير الضابط الشاب الوسيم الذي أحبه البطة ورفضه أبوها. البطة نفسها أيضا شملها التغيير وعلمتها التجربة.

كذلك فإن موضوع الرغبة من الموضوعات الأساسية التي ينشغل بها ناقد التحليل النفسي (راجع ما سبق ذكره في الفصل الأول). ولدينا في قصة العاصفة الثلجية البطة التي تكتب رغبتها التي تتأسس على جملة متنوعة من علاقات مصيرية بالبنية الأبوية التي تحيا فيها. وهكذا فإن القصة تضع "إيدي" داخل بنيتين رمزيتين كبيرتين تتصلان بعضهما ببعض: الأولى عبارة عن تفاعل معقد طرفاه الخضوع للأب ومقاومته. والأب هنا بالمعنيين معا: الحرفي (الواقعي)، والاصطلاحي أي في اصطلاح التحليل النفسي ويراد به البنية الاجتماعية الأبوية (الأب الرمزي). والثانية: الاستسلام لعاصفة الثلج بكل ما يترتب عليها من أثار - الاستسلام لها على المستوى الحرفي الواقعي أيضا والمستوى المجازي على اعتبار قصة الثلج استعارة للبنية النفسية.

إن ناقد الأدب الذي يعول على التحليل النفسي يمكنه أن يقرأ الأحداث في القصة بالنظر إليها على أنها أعراض symptoms

أي كما يقرأ الطبيب النفسي الأعراض عند المريض. فهذه الأحداث في القصة هي واقعية، وفي الوقت نفسه استعارة. والبنية النفسية هنا هي الطرف الآخر من الاستعارة. وهذا ما عبر عنه إيجلتون في كتابه النظرية الأدبية، حين قال:

يستطيع الناقد الأدبي أن يسبر طبقات النص المنقح secondary revision ويكشف شيئاً من "النص التحتي sub-text" الذي يخفيه العمل ويظهره معاً، شأنه في ذلك شأن أمنية لا شعورية، وذلك بأن يلتفت النقد إلى ما يبدو مسكوتاً عنه، وإلى أوجه التضارب والمواضع المكثفة في القصة - الكلمات التي لم تتطرق القصة بها، والتي نطقت بها بمعدل غير عادي.

(ملحوظة: النص المنقح أو الطبعة الثانية المنقحة secondary revision، مصطلح فرويدي يشير إلى الصورة التي يحكيها الحالم بعد أن يستيقظ. وهي مخالفة للحلم الأصلي؛ إذ يتدخل الرقيب وهو الـ ego، فيعيد صياغة الحلم من جديد).

إن النص يقرأ كما يقرأ خطاب المريض. ولذلك يتقصي الناقد الدروب التي تسلكها الرغبة خلال شفرة غامضة متغيرة من الرموز والاستعارات. كذلك فإن طريقة لاكان إذا ما استعملها الناقد، تتيح له أن يستكشف ما بين المجتمع الإنساني وبين اللاشعور من علاقات.

ونعود إلى القصة فنقول إنها تتعرض في وقت واحد لموضوعات ثلاثة فادحة من موضوعات التحليل النفسي: أولها: أن الصدام بين إيدي وبين ما يفرضه المجتمع من ثقافة وقواعد للسلوك يتوجب أن عليها، يضعنا أمام قانون الأب وتأثير ذلك على الذات subject بفرض القانون الأبوي عليها وانصياعها له.

ثانيها: أننا نرى في الثلج تحويلا على مستوى الخيال للعالم الفيزيائي إلى بنية دالة signifying structure . وآخرها: أننا نستطيع أن نتتبع حركة الرغبة خلال اللغة من وصف أيدي لحاجاتها.

تلاحظ باركر أنه لم يكن من باب المصادفة أن كل واحد من هذه الموضوعات الثلاثة يعود بنا إلى مسألة الغياب lack . لأن الرغبة إنما تولد من الغياب. ومنه تولد اللغة كذلك - على ما مر بنا من كلام لاكان. والذات تتكون عند لاكان لغوي على نحو جوهري. اللغة هي التي تؤسس للفقد loss ، لكن يجتمع فيها أمران في وقت واحد معا: أنها استجابة لهذا الفقد ومحاولة للسيطرة عليه أيضا. والذي يجعل النص الأدبي صالحا للتحليل، هو وضعه اللغة بين قوسين (أو إبرازه لها ولفته الأنظار إليها) باعتبارها ذاتا subject . والصلة الحميمة بين اللغة والرغبة هي ما يجعل الأخيرة تلح وتلهث وراء طريدها على نحو لا يتوقف كالصائد الذي تفلت منه الطريدة وتخزيه في الوقت نفسه بتتبعها. موضوع الرغبة يظل ينفلت خلال اللغة يسعى إليه أبدا لكن لا يُظفر به كذلك أبدا (حتى لحظة الموت). وهذا حادث في القصة التي بين أيدينا في الزمن الذي يتكشف في المفكرة اليومية التي تكتبها أيدي يوما بعد يوم. فهذه المفكرة خطاب زمنه الحاضر دائما، لكنه يُستأنف أبدا ويظل يراجع نفسه إلى أن يؤذن بلحظة إشباع تتمثل في هذا الانغلاق الذي تُشعر به نهاية القصة، كنقطة توقف لا تتقدم القصة بعدها شيئا. وهي بهذا الاعتبار المقابل للموت.

لاء الأب/اسم الأب NOM DU PERE (قانون الأب)

قصة أيدي هي قصة الانتقال من التمرد على القانون الأبوي إلى التواؤم معه. والكلام عن الرغبة Desire ، لا بد فيه من استجلاء موقف الذات من هذا القانون. والذات subject من الكلمات المفاتيح هنا. وهي تستعمل للدلالة على المصدر الذي هو وراء جملة أمور متماسكة أو تشبه أن تكون متماسكة، من الإدراكات والاستجابات والألفاظ التي عادة ما تصدر عن فرد ما. الذات كلمة تستعمل للدلالة على الشخص الذي يقول "أنا" ويزعم أنه متوحد مستقل متسق بعضه مع بعض على مدى الوقت، وهو في الحقيقة في حالة تحول وتغير، وهو ظرفي، بمعنى أنه يتشكل على الدوام، ويعتمد على الظروف، وهي أمر لا ثبات له. ثم إنه إنما يتكون - وهذا هو الأهم - من خلال الشفرات اللغوية التي هي علامات يقوم بوظيفته في داخلها. كلمة subject في اللغة الإنجليزية تعني الذات، وتعني كذلك المسند إليه في الجملة (الفاعل؟ لننتفح على ذلك مؤقتاً)، وتعني أمراً ثالثاً له أهمية قصوى: الخاضع التابع. وهذه الأمور الثلاثة يتصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً. فالذات فاعل ومفعول معاً: هو يقول "أنا" في جملة من جمل الكلام: "أنا كذا"، يقولها بالثقة المعهودة - أنه شيء ثابت مُحَقَّقُ منه إلخ، ولكنه في الحقيقة subject بالمعنى الثالث للكلمة الذي أشرنا إليه. فهو خاضع لـ subject of قوى خارجة عنه تحدده. هو خاضع بصفة خاصة لأبنية اللغة وللسلم الطبقي الاجتماعي وللضغوط الاقتصادية.

والرغبة برمتها رغبة الآخر. هذا قول لاكان. وهذا القول
يحتمل ثلاثة معان على الأقل:

(١) أن رغباتنا هي نفس رغبات الآخر؛ لأن رغبته هي التي حالت
بيننا وبين حاجتنا الأولية.

(٢) أننا نرغب ما يراد لنا، فمن ثم يفترض فينا، ويتوقع منا أننا نرغبه.

(٣) أن ما نرغبه إنما هو قناع يخفي وراءه في الحقيقة الآخر.
الآخريّة والآخر يستعملان في الكتابات النقدية على مستوي
واسع، وهما في الغالب لا صلة لهما بأي معنى
اصطلاحي. وهذا هو مكنم الخطر. الآخريّة في التحليل النفسي
تتضمن إما حالة خارجية للآخر نتطلع إلى أن تكون لنا (أي
شيء مما هو موضوع للرغبة)، أو جملة من الضغوط التي
تشكل النفس.

هذا هو السياق الذي يمكننا من خلاله أن نبحث الرغبة عند
أيدي - كيف أنها ترتبط بظروفها المحيطة بها (طعم الفراء مثلا
يمكن أن يكون واحدا من الأشياء التي تتجه إليها الرغبة عند أيدي).
إن أيدي - وهذا واضح في القصة - قد غرست داخل بنية أبوية
متعددة الأوجه، تتكون من الأسرة (الأب) ومما يتوقعه المجتمع منها
ومن الضغوط المالية التي تتعرض لها الأسرة. وعلى مستوى آخر
نجد بنيتي اللغة والزمن حاسمتين في أين يمكن لأيدي أن تضع
نفسها. إن الانطباع الأول الذي يتكون لدينا عن أهداف أيدي أنها
تقوم كلية على التفاوض من أجل أن تتحرك بالضبط من وضعية
البنيت إلى وضعية الزوجة (وهما وضعيتان ليستا مختلفتين تماما في
عالمها وتتصلان كلياً بعلاقات القوة بينها وبين الرجال). وتبدو هذه
الأهداف كالتّي تتحقق من خلال أبيها: يمدّها بالفراء، وأكثر من هذا

بأسلوب الحياة بأسره الذي تقوم بوظيفتها داخله ولكنها تقاومه أيضا. وهذا ما يمكن أن يكون المقصود بالتفاوض. إن كل الأنشطة التي تقوم بها داخل هذه المنطقة من الرعاية الأبوية تنحصر في أساليب عامة تقريبا للتعامل مع الرجال وحساب إمكانات كل منهم كشريك. فهي تتبادل الحديث مع رجال الدين في الكنيسة؛ وهي تذهب إلى المسرح في صحبة رجل؛ وهي - حين توجه هذه الأنشطة - تركز على ضباط الجيش الذين فيهم وسامة وحسن تربية ولكنهم فقراء. ولكي توافق إيدي على رجل، فإن عليه أن يجتاز الاختبار كشيء مرغوب جنسيا، على حين أن معايير أبيها هي الثروة والوضع الاجتماعي. لكن لا ينبغي أن يضللنا هذا عن تبين أن رغبات إيدي هي في مجموعها متلائمة مع توقعات النظام البطرياركي (الأبوي). فهي لا ترفضه رفضا جذريا: ليست المسألة هل ترفض الزواج جملة - هل تتزوج أم لا، ولكن من الذي ستتزوجه وتحت أي ظرف من الظروف.

فهل هذا إذا نص استحضر اسم الأب بعد أن كانت إيدي قد دخلت بالفعل في النضوج، باعتبار النضوج هو فهم النظام الرمزي؟ ومن ثم فهي تسخر هذه البنية الرمزية أو الأبوية لأهدافها؟ تلوح القصة كالتي نرىنا أبا قويا وطفلة غير مدركة وعاجزة نسبيا. فهل هذا التفسير أو الفهم معقول أم غير معقول؟ الإجابة عن هذا السؤال تتوقف على الطريقة التي نقرأ بها تمرد إيدي. هنا لابد من التفرقة بين الأب father بمعنى الحرفي (الوالد) والأب Father بمعنى في اصطلاح التحليل النفسي، حين نقول قانون الأب. الأول شخصية موجودة في الواقع لها علاقة بإيدي ولها اسم في اللغة هو الذي تشير إليه القصة بكلمة "أبا". والثاني يشير إلى بنية يُنكر على المرء فيها إشباع رغبته، وبقبوله هذا الإنكار للرغبة والتسامي بها أو

تحويلها، يدخل إلى مجال تتحصل له به القدرة على استعمال هذه الأبنية. في قصة أيدي أوقات يكون فيها الوالد (بابا) هو المصدر الذي يرجع إليه قانون الأب في حياتها وأوقات أخرى يكون وضعه داخل البنية مختلفا تماما. يمكن أن نعادل الأب Father، أو اسم الأب في هذه القصة كما في العادة بتلك القوى التي تؤسس القوانين والأعراف الاجتماعية والنظام الرمزي.

إن الخطاب في يوميات أيدي يصورها على نحو واضح على أنها متمردة فيما هو صغير وما هو عظيم من أشياء بوضع إحساسها بهويتها - على نحو مستمر - في سياق من أبنية رمزية. وينجلي هذا الأمر بالنظر إلى حركة الإحساس بالنفس خلال السطور الأولى من اليومية التي تبدأ باليوم الثاني من يناير. فالكلمة التالية بعد تدوين تاريخ اليوم هي كلمة بابا. لدينا هنا بنيتان مسيطرتان: بنية الزمن المتمثلة في ذكر تاريخ اليوم وبنية العلاقة الثنائية الوالد/البنات. وفي إطار هذه العلاقة تأتي أيدي لتكون هي المتلقي للفراء، وهي هدية تقدرها على المستوى الجمالي ثم على مستوى القيمة المالية. وبعدها تدعي العجز عن الاستمرار في كتابة يوميات، معلنة عن نفسها أنها مضطربة فاشلة: "لن أكون كاتبة يوميات جيدة أبدا". لكن كلامها لا ينطوي على أي شعور بالأسف على هذا أو أي شعور حقيقي بأن ذلك من أبواب الفشل. بل إن اختيارها للعبارات التي تمضي وفق تقاليد كتابة اليوميات يوحي على الأحرى بشعور بالرضا عن النفس، يقويه حبها لنقط الضعف نفسها التي لديها. وهو ما يظهر بوضوح في الملاحظة التي تلي ذلك: "يا إلهي متى أرد هذا الرأس المضطرب إلى شيء من النظام"، فالكلمة المستعملة في اللغة الإنجليزية للرد reduce تعني الرد إلى حالة أدنى أو أقل. تقول باركر: إن أيدي توحى إلينا

باختيارها لعبارة كليشيهية أن فرض النظام على عقلها معناه
 "الحط" منه. علاوة على ذلك، فإن "الرأس المثلث" يجتذب انتباه
 الرجل، فيستحثه للبحث عن طريقة لمساعدتها في تنظيمه، وهنا
 تُستدعى صورة الراعي والأبوي في كبار السن، على نحو ما
 يظهر في النصيحة التي يقدمها لها "قسيس في الكاتدرائية أو شيء
 كهذا" أن تواظب على كتابة يوميات. ففي هذا السياق الذي نعرف
 فيه كل هذا، نجد ما يشي بتفاعلها مع العالم، لأنها حين تعتمد إلى
 التشويش علينا في معرفة ألقاب هذا الناصح الأمين ووضعيته،
 تستبعد الوضع الاجتماعي والاعتبارات المادية. ولا تعطينا من
 الحقائق القاطعة التي لا جدال عليها سوى هذا للوصف: "العجوز"
 والكاتدرائية. إنها بذلك تسقط من حسابنا الملابس والظروف
 والوضع الاجتماعي للرجل وكونه محل احترام، حينما نتظاهر
 بأنها تنكر اهتمامها بمثل هذه الأشياء، إذ تعتمد إلى الاضطراب في
 تحديد ألقابه. وحين يأتي في عباراتها هذا التلخيص المحكم لكلام
 القسيس: "ترتيب أفكارى وإضفاء النظام على عقلي"، نشف العبارة
 عن ادعائها الذكاء لنفسها وذلك بتسليمها- في هذا الموضع على
 خلاف ما كان منها في مواضع أخرى من ادعاء العجز عن الكتابة
 إلخ - أن لها أفكارا وأن لها عقلا يستحقان التنظيم حتى لو كانت
 المقاييس الخارجية تراهما مشتتين. هذه الجملة تقوض الصورة
 التي تريد تقديمها لنفسها من أنها خرقاء أو بلهاء أو ساذجة إلخ.
 وتظهر هذه الجملة كذلك أنها ليست مضطربة إلى الحد الذي تفوت
 فيه الفرصة التي تمنح لها للسخرية بالرجل ذي العبارات الطنانة
 الذي يشبه أن يكون صورة من خطبائها لكن أكبر سنا (وهؤلاء
 كانوا موضع سخريتها كما سيأتي فيما بعد): "قال إنها من شأنها أن
 تساعدني على ترتيب أفكارى، وإضفاء النظام على عقلي. ألفاظه

بالطبع كانت أكثر فخامة من هذا". العبارات "الأكثر فخامة" إنما هي عبارات طنانة إذا قورنت بعباراتها المحكمة الوجيهة. ثم إذا تتبعنا الحركة التي تأتي بعد ذلك في أفكار أيدي، وجدناها تؤكد إشباع رغباتها ضد معايير السلوك الاجتماعي: "يجب أن ألبسه". وهي حين تعتمد إلى العبارة الفرنسية *de regle* للتعبير عنى العادة السلوكية، تفعل ذلك تهوينا من شأن العادات الاجتماعية المتبعة والاستعلاء عليها، بإيقاع الإغراب عليها *alienating them*، لأنها في هذا الموضع لا تعبر بلغتها، وإنما بلغة أجنبية تلفت الأنظار إليها. وهذا هو معنى الإغراب. والمعنى الذي يتحصل من هذا الإغراب هو الزرارية بهذه العادة - عادة الاحتفاظ بالثياب الجديدة زمنا ما قبل ارتدائها. أيدي هنا هي ذلك الشخص الذي يفرغ بالونات الادعاء.

وهكذا نرى أيدي منخرطة في علاقة مع التوقعات الاجتماعية تتجح من خلالها في الوصول إلى الخبرة تدريجيا - أو كذلك يبدو. وبهذا يمكننا أن نراها ذاتا تتحرك في اتجاه النظام الرمزي.

لنتوقف هنا لنراجع تصور التحليل النفسي للمنطق الذي تقوم عليه حركة الذات نحو النظام الرمزي. هذه الحركة تمضي وفق الأساس الآتي: علي الطفل أن يقبل بعض القيود التي تحد رغباته وتكفه عنها، وإلا فلن يكون بمقدوره أن يميز نفسه عن البيئة المحيطة به فيصبح كيانا إنسانيا بالمعنى الكامل ويتحقق له الوعي. وهذا التمييز للنفس عما يحيط بها لا يتأتى إلا بفعل قوة خارجية، لأن الطفل في حالة الأنانية *solipsism* لا يستطيع أن يخطو خطوة من تلقاء نفسه صوب الإحساس بالنفس كشيء متميز عن البيئة المحيطة. واكتساب الطفل إحساسا بنفسه يتضمن لذلك أن يفقد تلك الوحدانية *oneness* اللذيذة التي هي أساس النشوة. لكنه يُعوّض عن

هذا فقد تعويضا هائلا بالقدرة على صنع الأنماط patterns .
والأنماط تتواءم مع القواعد. ولا وجود للقواعد إلا بفضل "لا" التي
تكفينا عن بعض ما هو متاح. وفي رأي كثيرين أن أهم نمط
نصنعه إنما هو اللغة التي يراها سوسير بنية ثنائية.

لكن يضيف لاكان إلى ثنائية النظرية اللغوية فكرة المفردة
الثالثة التي تؤسس التقابل بين طرفي الثنائية، ألا وهي اسم الأب
التي يظهر معها في الكلمة الفرنسية حين يتلفظ بها لفظة أخرى،
هي تلك التي تعني "لا": Non/m du pere (راجع ما سبق في
الفصل الأول). وأول ناطق بـ"لا" في حياة الطفل هو عند كل من
فرويد ولاكان الأب (وليس من الضروري أن يكون الوالد الحرفي)
الذي ينكر على الطفل انغماسه السالف في الإشباع. إن الأب يقف
بين الطفل والأم ويعترضهما. وهو بفعله هذا يجبره إجبارا على أن
يقبل بمفردة ثالثة وأن يطرح وراءه الإحساس بأنه والعالم شيء
واحد وكل تام غير متميز.

ونعود إلى القصة فنقول: إن الجمل القليلة الأولى من القصة
تستوجب التدقيق فيها، لأن مشكلات التفسير التي تطرحها القصة
برمتها تتركز في هذه الجمل القليلة. إن أيدي ترفض عادة اجتماعية
تتمثل في الاحتفاظ بالملابس الجديدة مدة في الأراج قبل ارتدائها.
وهي بهذا الرفض تعبر عن رغبة بسيطة هي ارتداء القراء. وهي
رغبة ترجع إلى توقع الطفل أنه لا انفصال بين النفس والإشباع
وأنهما شيء واحد. والبراهين العقلية التي تسردها هنا تتطوي على
ملاحظة يقظة: "عجبا للناس كيف توانيهم القدرة على أن يحتفظوا
بأشياءهم الجديدة شهرا قبل أن يرتدوها؟". هذه الملاحظة نستطيع أن
نستشعر فيها التحكم في العواطف على نحو مفرط لدى هؤلاء
الناس. والسبب في أن أيدي ترفض التواؤم مع هذه العادة أساسه

الشعور بقيمة رغباتها هي ولا منطقية هذه العادة.

ومسألة الفراء هذه التي أثارته القصة على نطاق ضيق تتجمع حولها على نحو سريع وكثيف ألوان أخرى من التمرد، مما يكشف عن أن الفراء يمكن - على الأقل أن يكون أعراضيا symptomatic ، ومن ثم رمزيا، للمجال الأوسع من علاقة أيدي بالسلطة عموما. لقد رأينا كيف أنها تعترض على تنظيم أفكارها وترتيبها، وكيف أن أسلوبها في الكتابة يقاوم استعمال شفرة اللغة "الناضجة" المتقنة. والمنظر الذي نرى فيه أيدي وهي تلوح بيدها إلى حبيبها، تبدو فيه أيدي متمردة على التحديد الأبوي للزوج المناسب. إن أيدي تؤكد لإرادة الفرد العنيدة ضد القوى المتسلطة التي من شأنها أن تكبح رغباتها. وتلك قراءة لموقفها إنسانية فردية لها جاذبياتها. ومن المؤكد أنها القراءة الوحيدة التي تقرأ أيدي نفسها في ضوءها. والشاهد على ذلك يمكن أن نقع عليه فيما يأتي بعد ذلك، حين تؤسس الحكم الذي تتخذه على ضوء المواجهة مع الملاحظة العرضية التي أبداه أبوها "..... الأمر لا يختلف عنده. يا للبرود! كأنه لا يختلف عندي".

لكن النص نفسه يجعل هذا التفسير مثارا للإشكال. فجهل أيدي ليس مذهلا فحسب، بل هي تتباهى بذلك. وبعبارة أخرى هي تعلم تمام العلم أن السذاجة هي بالضبط ما يطلبه (يتوقعه) منها المجتمع. فالبراءة والخجل يزيدان من رواجها كسلعة مطلوبة. وإيدي لا تستمتع فحسب برفض أن تكون منظمة من جهة القيسر أو من جهة الأبنية الرسمية للغة الإنجليزية المكتوبة، ولكنها تستمتع كذلك بالرفض نفسه. إن معرفتها بجاذبيات هذا الجهل تتطوي على مفارقة ساخرة. فهذا يجعلها أقل بلاهة مما يبدو؛ لأننا نفاجأ الآن أن أسلوب اللغة التي تستعملها إنما هو أسلوب تختاره

اختياراً. وإذا، فهي أقل ما يمكن أن تكون مثاراً للشفقة، أكثر ما تكون صاحبة مناورات وقدرة على التحكم. إنها تعلم أن القوة تكمن في اللغة وفي الكتابة. وهي تستعمل هذين لفتحكم بهما في الرجال الذين يحاولون التحكم فيها، بأن تأبى عليهم صوتاً يأتي من جهتهم - أن يتكلموا بصوت أنفسهم وهي تتكلم عنهم. بالنسبة لأبيها مثلاً: "كنت أريد أن أفعل شيئاً للشجار معه. اندفعت خارجة وخليت له المكان". إن شجارها يتضمن فرض الصمت عليه، ويعبر عن عاطفة الغضب كغياب له مغزاه. لقد دأبت أيدي على ألا تسمح لألفاظ غيرها من الناس بالظهور. وهي حينما تحكي كلامهم تكون هي السبيل إلى لغتهم، فتعيد أداءها في صيغة تعلن هي أنها أكثر بساطة. وهكذا تظهر بساطتها وقلة حيلتها، على حين ترفض في الحقيقة الإقرار للآخرين بدعواهم البلاغة والتعقد، وتمارس القوة كما يتمثل ذلك في القيام بتفسير المعنى وتقييده. وهي تقدم المتحدثين الأصليين على أنهم حمقى مغرورون مدفوعون بالرغبة في التأثير عليها غير مترنين في الكلام الوردي المنمق. وهي تفعل ذلك حين تفعله بروح الناقد البصير الذي هو مصدر الحقيقة ليس إلا. نحن ممنوعون من الحكم عليها بأنها محقة أو غير محقة في كلامها عن هؤلاء الناس؛ لأن كلامهم الأصلي قد اختفى وحلت محله تعليقاتها هي وحواشيها عليه. هذا خطاب يريد لنفسه الهيمنة، يقدم لنا ونوضع فيه. يوحى إلينا بحضور كلام الآخرين بينما هو يعتليه ويفرغه تفريغاً. إن تقديم أيدي لنفسها هو في الحقيقة زائف إلى حد بعيد: تطلق على نفسها "الطفلة المسكينة" و"الفتاة المسكينة" (بمعنى الهيمنة للشأن)، على حين تكشف عن حس تحكمي استعلائي. وهي ترى نفسها رؤية مازوخية - أنها مثل كرة الفلين أو كرة اللبس، وهي رؤية تراثية

تقليدية سرعان ما يحل محلها استعلاء سادي تنتهك فيه على سلوك خطابها وطالبي يدها، وتتلذذ بقوتها على جعلهم سخفاء: "يثير في الضحك كلما خطر ببالي منظر مستر ثريج هذا الرجل البدين وهو يقفز ليفتح الباب لي، واللورد بلبرتون وهو يرسم على وجهه ابتسامة الاستحسان (رغم أنه لا يطبق ألدرمان) والملازم أول أوريلز مقطباً جبينه لكليهما...".

إن بوسعنا أن نقرأ الموقف في القصة كلها على أنه لعبة توفيق "راسين في الحلال"، على حد التعبير العامي- لعبة لتزويج اثنين يعرف قواعدها جميع الذين اشتركوا فيها. وحتى تمرد أيدي على أبيها يتم داخل هذه اللعبة؛ فهي تختار أوريلز لتطارحه للفرام. أوريلز ممثل مختلف للسلطة الذكورية و"رجل حقيقي" أكثر لرضاء للصورة التقليدية للرجل الحقيقي: شاب، كله رجولة، وضابط في الجيش. إن أيدي تتبنى عن طواعية دور الفتاة العنيدة، وهو وضع الآخر المرغوب بالنسبة للآباء، أي الآخر الذي تتجه إليه رغبة الآباء، وهم كل أولئك الرجال الأكبر سناً الذين تقابلهم ويفتنون بها. وهي باعتبارها رافضة للسلطة تمنحهم شعوراً منتشياً بأنها ذلك الطفل المتبجح المزجور للهامشي- امرأة تمارس لعبة الرفض كي تتواءم. وهي في الوقت نفسه شابة عذراء تقوم بوظيفتها في بنية تجعل مصيرها الجنسي محتوماً. هم على دراية بهذا، لكنها ليست كذلك (فيما يبدو، وإن كنا نستطيع أن نتشكك في هذا). إن جانباً من سحرها في نظر الرجال يكمن فيما سوف تقول إليه آخر الأمر من انصياع أو كبح جماح لا مفر منه. وتجاوزاتها البسيطة ما هي إلا تجاوزات تافهة، فهي تحدث في إطار الاعتماد الكلي عليهم. وحتى في مطلع القصة نستطيع أن ننبين المعنيين معاً- تمرد أيدي على قانون الأب، وإذعانها له، كما لو أن هناك

صوتين يتنافسان من أجل أن يسودا.

فكيف نستطيع أن نتعامل مع هذا التناقض؟ قديما كان النقاد يرون هذه التناقضات أمرا مزعجا يحتاج إلى أن يُحل. كانت تشغلهم فكرة مقاصد المؤلف، وكانوا يرون التناقضات التي في النصوص فشلا منه في التعبير عما يقصده تعبيراً ناجحاً. إن المفهوم الذي يطرحه التحليل النفسي هو أن جميع الأفراد ذوات "ممزقة" أو منقسمة وأن هذا يظهر في اللغة. هذا المفهوم يمكننا من فهم التناقضات والتعامل معها، بدلا من محاولة البحث عن طريقة لحلها من شأنها إنكار صحة أحد الطرفين المتناقضين ضرورة. إننا ننبين في قصة "حصار الثلوج" ذاتا ممزقة، وهي الحالة الضرورية ليدخل المرء المجال الإنساني - على ما تبين من أفكار لاكان. فلنقل - مبدئيا إنها نفس أيدي المنقسمة بين الإشباع الطفولي والتوحد بالنظام الذي ينكر عليها الإشباع. إن الذات تكشف من خلال لغتها عن مصدر هذا الانقسام - عن الألم الذي يحدث حين نتبرأ الذات من واحديتها وتقبل الغياب absence. إن الفقد أو الخسارة - فقد ما يكتمل به المرء ويصبحان شيئا واحداً، وهو الأم أو عالم الشيء أو فقد الإشباع الخ، ثم التشوف إلى الواحدية والاكتمال، تعبر عنهما حكاية أيدي عن عاصفة الستلج - تلك الحكاية المنقسمة. يظهر ذلك في كثرة أبنيتها وادعائها أن اللغة تشف عن الحقيقة، وكونها مع ذلك أيضا عالما من الصور التي تشبه الحلم وعالما من المغزى. إن كتابة أيدي، هي لذلك شفرة الشفرات - النظام الرمزي بالدرجة الأولى par excellence، و"الطريق الملكي إلى اللاشعور" على حد قول فرويد. فأيدي تكافح من أجل بساطة المعجم وتقليد صيغ الكلام الشفوي من أجل بساطة أولية متخيلة للنفس psyche - من أجل النشوة الطفولية الناتجة

عن عدم الانقسام - النشوة الطفولية الناتجة عن ثبات الذات. تنتقد
ليدي انتقادا ضمنيا الشفرات اللغوية التي عملت فيها يد الإتيقان.
أحيانا تُبرق بهذه الانتقادات حين تبين كيف أن هذه الشفرات يمكن
أن تُلخص. وأحيانا حين تنكر قدرتها على استعمالها. إلا أنها في
الوقت نفسه تتشوف من أجل التعقيدات في الصيغ الاستعارية
والصيغ الشعرية الأخرى. إنها تستخدم لعبة الشطرنج كاستعارة أو
مجاز لحالتها هي، وتزدرى العجز عن استعمال المجاز والاستعارة
حين ترى ذلك أمرا مضحكا: "ثم أسقط في يده بحثا عن ألفاظ
شاعرية تاركا تشبيهاته السخيفة من غير أن يتمها".

إن قصة "تحت حصار الثلوج" تضعنا أمام ذلك الموقف
الخيالي الذي أشارت إليه جوليا كرسيفا - ذلك الموقف الذي
تُصور فيه أزمة تُروى أو تحكى أزمة في السروح. إن كرسيفا
ترى الإبداع الأدبي علاجاً طبياً نفسياً وطريقة لتخفيف الضغوط
الناتجة من التزامنا الروحية، وذلك عن طريق بعثها ثانية في
صيغة رمزية. فالأبنية الاستعارية والبلاغية (أو أوجه التناقض)
في النصوص يمكن مقارنتها بأبنية الأحلام وتحليلها بالطريقة
نفسها، وباستعمال المبدأين نفسيهما: التكثيف condensation
والاستبدال displacement. (راجع ذلك في الفصل الأول في
الكلام عن تاريخ المنهج النفسي).

إن ذاتية ليدي متضاربة. لكن ثمة تمزق آخر داخل القصة
يمكن أن نتبينه من خلال استعمال شفرة أخرى، هي شفرة الأرقام.
إن الإحصاء بل الأرقام عموماً، شأنهما شأن اللغة، جزء من النظام
الرمزي يتولدان عن الإقرار بسلطة خارجية والتخلي عن
الإحساس بالقوة الأوقيانوسية oceanic power (مصطلح يُنسب
لفرويد عن صديقه رومان رولان الذي بعث إليه برسالة استعمل

فيها هذه العبارة ليشير بها إلى العاطفة الكونية الصوفية التي يراها رولان مصدر كل شعور ديني، ويفسرها فرويد على أنها ارتداد إلى مرحلة مبكرة في الشعور بالذات. وأنها انبعاث لتجربة الطفل مع صدر الأم قبل أن يتعلم أن يميز بين نفسه وبين العالم الخارجي. راجع : Charles Rycroft, A Critical Dictionary of Psychoanalysis, p.105. (إن أهمية الوعي العددي في المفكرة اليومية إنما تأتي من خلال علاقته بأبنية السلطة. فالمفكرة تبدأ بالثاني من يناير: اليوم الثاني من الشهر الأول. الـ"واحد" هو الذات الغارقة في الأنانة أي التي لا ترى شيئاً سواها. والـ"اثنان" هما الشقان الطفوليان قبل أن ينفلقا. علاوة على ذلك، يتجلى قانون الأب في النص خلال حركة الأرقام ذوات الدلالة. إن المفكرة وقد استحوذت عليها الأبنية الرقمية التي تتحرك في إطارها منذ البداية، تطرح أمامنا عدداً يعينه من الأيام: ٢٤ يوماً هي كل الأيام التي استغرقتها المدونة، بينها ٢١ يوماً وقعت فيها العاصفة الثلجية. وكلا الرقمين (٢٤، ٢١) يقعان داخل المدة الزمنية التي ارتبطت بأول تمرد وقع في الحكاية، وهي الشهر. الشهر الذي رفضت أيدي أن تحتفظ فيه بالثياب ولا ترتديها. إن هذه البنية الزمنية إنما تعكس بنية أكبر هي بنية الحياة نفسها. لقد حاولت أيدي أن تكف من التفسيرات الأبوية للزمن: القراءة الاجتماعية لسنها باعتبارها سن الزواج والكف عن اللعب إنما هي قيد تكرهه. ثم نعود فنراها مأخوذة على نحو غير مباشر بعد النقود، ونلاحظ زهوها بالفراء: "ثم لا بد أن يكون ثلاثمائة جنيه". إنها تستخدم العد لتجلب لنفسها المتعة، لكن ليس على طريقة أبيها في تفسير المال كقوة قادرة على شراء الناس وبيعهم.

إن المبلغ ٣٠٠ جنيه تستفتح به القصة اتجاهها إلى حشد

مجموعات من ثلاثة. وإيدي بالذات تحب أن تعد حتى ثلاثة، لأنها تريد أن تمارس التحكم. فالثلاثة كما قد رأينا هي الرقم الذي يؤسس الرمزي. وتقدير المعطف بهذا المبلغ ٣٠٠ جنيه دون غيره إنما هو أمر راجع إليها هي. فهذا تقديرها هي. وهي تجد ثلاثة خطاب أمرا يثير المتعة على نحو عظيم. وهنا يمكن أن نقول إنها مضت إلى حد ما لتضيف إلى الاثنين اللذين اختارهما أبوها خطيبا ثالثا: "يثير في الضحك كلما خطر ببالي منظر مستر ثريج هذا الرجل البدين وهو يقفز ليفتح الباب لي، واللورد بلبرتون وهو يرسم على وجهه ابتسامة الاستحسان (رغم أنه لا يطيق ألدرمان) والملازم أول أوريلز مقطباً جبينه لكليهما، ويبدل غاية جهده ليلعب الشطرنج - التي لا يفقه شيئاً فيها - مع أبي". مع ذلك قالذي يمتعها، رغم ملاحظتها الحادة أن كلا منهم يختلف عن الآخر، هو اتحادهم في شيء واحد لا يتميز فيه أحد عن أحد: حالتهم الكوميديّة التي هم فيها واحد لا ثلاثة: كل منهم مضحك في نظرهما وموضع للسخرية. إن إيدي تقف خارج لعبة الأرقام الأبوية: تعد أو ترفض أن تعد لكي تتحكم، على حين يعد الرجال بكل تفان للنظام من داخل البنية نفسها.

لكن إيدي المتمردة يتم احتواؤها آخر الأمر، لا عن طريق المعايير الاجتماعية ولا الزجر الأبوي (بما في ذلك الإهابة بتاريخ العائلة، وهي بنية بطرارية أخرى)، ولكن القصة توضعها أمام قانون ملزم إلزاماً تاماً: احتمال الموت جوعاً. حتى إيدي لا تستطيع أن تتحدى قانون الجسد. وهو قانون استحضرتة القصة وعبرت عنه في إطار الأرقام: عدد البوصات التي ارتفعت إليها الثلوج، عدد الأيام، كمية الطعام التي حصلوا عليها. هذا الإحصاء الذي جرى بجديّة قاتلة إنما هو صورة أخرى من إحصاء النقود

وحساب عمر إيدي باعتبارها دخلت في سن الزواج. ويبدو كما لو أن رفض إيدي أن تعد (بالمعنى المجازي، بتفسير المال والعمر وغيرهما تفسيراً اجتماعياً) يلقي عليها درساً قاسياً. هذا الدرس يأتي في صورة سقوط ثلوج تنكر عليها لعبة العد التدميرية التي تستمتع بها. إن الأرقام لذلك تشكل نظاماً رمزياً تفهمه إيدي-المنقسمة مرة أخرى، وتكافح في الوقت نفسه من أجل أن ترفضه. والقصة باعتبارها صوتاً منفصلاً عن صوت إيدي تأتي بأزمة الثلج لتؤثر عليها. بدأ يتضح الآن أن للثلج مصادر كثيرة. وهذا دليل آخر على الانقسام داخل القصة.

الثُلج. إن تناول الأرقام والذات المنقسمة يضعنا وجها لوجه أمام الحادثة العظمى في القصة. الثُلج بندقية مصوبة تُستخدمها القصة للحث على حل المأزق بين أيدي وأبيها. إنه استعارة معقدة لوضع الذات في العالم. تقول باركر: علمنا فرويد كيف نقرأ خطاب المريض، وبصفة خاصة الأحلام - تلك الخطاب الغامض الذي غالبا ما يجافي المنطق، على أنه قصة مشفرة تحكي أن بنية العقل الباطن تتشكل من خلال أحداث الطفولة. إن اكتشافاته تشكل جزءا من تراث فلسفي يرى الذات على أنها تتكون بالكايمة من ألوان الخطاب المتعددة التي تلتصق الذات بها وتزرع فيها؛ إذ ليست الذات كيانا مستقلا بنفسه كما كانت النظرة القديمة. والفرق حينئذ بين الواقعي والخيالي أهون مما اعتدنا أن نراه. فالقصص المخترعة التي يرويها الناس عن أنفسهم هي ضرب من الحقيقة.

ونحن إذا استعملنا أفكار فرويد وعلماء التحليل النفسي من بعده وانتفعنا بأفكارهم عن العلاقة بين اللغة والأبنية السيكلوجية، أمكننا أن ننظر إلى النص على أنه خطاب العقل الباطن، فنصل بذلك إلى رؤى واستبصارات داخل البنية الرمزية لنص من النصوص. ولما كانت الأعراض المرضية للبنية النفسية تظهر في هيئات فيزيائية وفي خطاب استعاري يوازي تلك الأعراض التي تظهر على الجسد، فإن المفتاح الذي يتوصل به إلى قصة الوضع الذي عليه الذات هو في التحليل الأدبي لكلام المريض باعتباره تصويرا استعاريا. فكلام المريض ينم عن ضرب من "الواقع" في شفرة. وكذلك الأعراض الجسمية هي كذلك شفرات - أي

استعارات للأبنية النفسية. إن النفس في حالة الأعراض الجسمانية تكتب رغباتها - التي تنطوي دائما على إحياءات - على جسد الذات. وكذلك يمكن النظر إلى النص على أنه جسد كتبت عليه الملامح اللغوية، كبنية الحكمة والصور، باعتبار أنهما استعارتان للضغوط السيكلوجية. ويتمخض عن ذلك أننا لا نحتاج إلى أن ننظر في أحداث القصة في ضوء علاقات السبب/النتيجة، ولكن ننظر إليها كما لو كانت أحداثا في حلم. الذات اللاشعورية للنص تتحرك بناء على حاجات أخرى غير الحاجة إلى الحكمة، فتقدم لنا حينئذ أحداثا وصورا وألوانا من التأكيد. وكل ذلك يهديننا في التفسير. وحينئذ لا نقرأ الثلج على أنه يرجع إلى الأحوال الجوية، ولا حتى إلى رغبات شخص يقال له رتشارد جيفريز يريد أن يضع عالم إيدي تحت التهديد. وكل من هاتين القراءتين بالطبع ممكن ضمن قراءات أخرى كثيرة غيرهما تستحق الاهتمام؛ إذ لا ينبغي للتحليل النفسي أن يدعي أنه توصل إلى الحقيقة. و"ال" هنا تعطي أهمية خاصة، فهي لاستغراق الجنس. وهي تشير حينئذ إلى الحقيقة المطلقة، وهذا ما لا يقدر على ادعاء التوصل إليه منهج من المناهج.

إن إيدي ووالدها يفتقران كلاهما إلى الغذاء العاطفي. وسقوط الثلج يجعل هذه الحالة حالة عامة، أي تمتد إلى العالم بأسره. وهنا نلاحظ الوضع الطفولي مرة أخرى، حيث يعتقد الطفل أن حالته هي حالة الجميع أو هي حالة كل شيء. وهذا ما يظهر عند لاكان في مرحلة ما قبل المرأة من وضع عاطفي لا يتميز فيه الطفل عن سواه. وهي المرحلة التي تسبق مرحلة النظام الرمزي. هذا الالتباس - هذا الضياع للشعور بالحدود حاضر في النص، لأنه ليس بإمكاننا التثبت مما جاء بالمفكرة؛ فليس لدينا وثائق

أخرى خارجية تمكنا من أن نراجع تقارير أيدي في ضوء الوقائع التي كانت. إن الذي يعيننا هو إدراك أيدي للعالم، وليس دقة ذلك ومطابقته الواقع. وهذا بالطبع اتجاه أصيل في التحليل النفسي. حالة أيدي وأبيها هي حالة الطفل حديث الولادة: عاجز مكشوف مقرر يتضور جوعاً. الأب من موقعه هذا كطفل هذه حاله، يشعر بالخوف. وهي على خلاف ذلك تشعر بالثقة في قوتها التي يتم التعبير عنها من خلال الأسلوب النثري الذي يمكن تسميته أسلوباً "أبيض"، على نحو ما سبق أن رأينا - باعتبار أنه يسلم بالأحداث جميعاً على قدم المساواة، كما لو كان يسلم بالأمر الطبيعي. هذه القوة هي قوة مطلقة أوقيانوسية، أساسها التوحد بالثلج الذي هو حينئذ قوة أيدي وسلطانها على العالم: قوتها لإحباط ما يفرض عليها من سلوك - قوتها لإمساك عالم المجتمع كله في وضع تجمد - قوتها على تهديد الأساس الذي تأتي منه أموال أحد خطابها وهو المستر ثريج وسلطة خطيبها الآخر وهو اللورد بلبرتون، بإظهار فشل التصورات الاجتماعية للزوج المناسب أمام قوة الشباب. وهكذا يجسد الثلج معايير أيدي في تقييم الذكر. إن الدقة التي يحاكي بها الثلج حالة أيدي العاطفية تدلنا على أنه اختراع أتت به نفس تلعب بها الرغبة.

إن الثلج يدفع العالم بأسره إلى حالة الجمود - حالة التوقف عن الحركة باعتباره وظيفة للاشعور عند أيدي ليس إلا. الثلج يوقف حركة البضائع وحركة المرور وحركة المال. وهو بهذا يصور ما تصبو هي إليه من جمود - من توقف سيتيح لها متعة الإحساس بالقوة قبل أن تندفع إلى الزواج. إنه يفرض تلك الحالة القديمة الأولى من الكمال التي كنا عليها في جنة عدن - حالة السكون التام. اسم البطلة Edie يشير بصورة جزئية إلى جنة

عدن Eden الموصوفة بهذه الصفات. إن إيدي تقول بعبارة صريحة إن الزواج سيحرمها من التندر بالعالم الاجتماعي. بياض الثلج للعذري يواطئ رغبة إيدي في درء الزواج: "..... هذا الهراء يفسد الحياة، أنا على يقين أنه يفسدها". النضج النفسي في نظر إيدي إنما هو تهديد. وفي وجه هذا التهديد يؤسس الخطاب الذي تقدمه اليومية عالما مهزولا منع الغذاء عنه وأبطلت العلاقات الاجتماعية "الطبيعية" فيه. إن جعل الجسماني في البؤرة بدلا من الاجتماعي يتضمن كذلك تعديل دافع الجنس ليأتي بدلا منه دافع الحاجة إلى الطعام، (وهذا في الفرويدية التقليدية ارتداد من المرحلة القضيبيّة genital في تطور الطفل الجنسي إلى مرحلة أقدم هي المرحلة الشفوية التي تتمثل في مص ثدي الأم لاستمداد الغذاء. والمرحلة القضيبيّة هي التي يتجه اللبيدو فيها إلى أعضاء الطفل الجنسية. والارتداد هنا في حالة إيدي هو ارتداد إذن إلى حالة أكثر طفولية). هذا الارتداد قد ظهر في صورة تهديد الحياة. وكان يمكن النظر إلى مسألة استبدال الطعام بالجنس على أن ذلك عملية انحراف فتشية، لولا أن هناك من الطعام ما ترفضه إيدي (لحم القطّة). من أجل ذلك كله يتعاون الثلج مع حاجة إيدي العاطفية إلى أن تظل طفلة، فيُنكر عليها حاجتها الجسمانية للغذاء التي تحافظ بها على حياتها. الثلج بهذا يشتمل بالضبط على التضارب ambivalence الذي تعزوه ميلاني كلاين إلى ما يتكون عند الطفل من صور عن ثدي أمه؛ إذ ترى كلاين أن الثدي الجيد يغذي والآخر السيئ يضر بالغذاء. يضاف إلى ذلك أن الثلج له مظهر البياض الذي يكسو كل شيء، وهذا للبياض هو نفسه بياض صدر الأم في وعي الطفل (هذا طبعا بالنسبة للجنس الأبيض، وإلا فما عسى أن تقول كلاين وأضرابها ممن ينحو هذا المنحى إذا كان

الكلام عن السود؟). ويبدو هذا مناسباً بصفة خاصة لإيدي-تلك
الطفلة التي لا أم لها: الثلج الذي يشل الحركة ترى فيه حالتها
العاطفية التي أسىء تغذيتها. وعلاوة على ذلك، فغياب عاطفة
الأمومة جعل منها المرأة الوحيدة في القصة، ومن ثم جعلها
عرضة لأن يتم تحديدها في عالم الذكور بأنها
شيء/موضوع object .

ويصبح من الواضح بمكان أن تحرك إيدي نحو النضوج
الجنسي لا بد أن يتضمن أن تصبح أم نفسها، وذلك بالزواج من
أحد الخطاب المتاحين الذين يكبرونها في السن. لكن إيدي وهي
العاجزة عن فعل ذلك تغوص في التصور جوعاً كما تغوص في
الصبيانية اللغوية، فيما يشبه السعادة بذلك. لكن ليس مسموحاً لها
أن تهرب بهذه السهولة. فتجسّد أزمته في مدينة بأسرها عاجزة
عن الحركة يدفع الآخرين كذلك إلى الحركة لكيلا تموت ويموتوا
هم كذلك جوعاً. فهل نعد ذلك منهم إمداداً لها بالرعاية الأمومية
التي تحتاج إليها من أجل أن تتحرك نحو البلوغ؟

حركة الرغبة. سنركز فيما يأتي على المواقع المختلفة للرغبة داخل النص الذي بين أيدينا، كما نركز على المسارات التي تتخذها والمنتهى الذي تنتهي عنده. والذوات الراغبة في النص التي تتطلب منا أقصى اهتمام هي: "بابا"، وإيدي، ومستّر ثريج. من الواضح أن "بابا" محبط بسبب حاجته إلى المال والاحترام. وهو يحتاج إلى تضحية إيدي بهويتها من أجل أن تظل هويته هو بغير مساس. هو يتلمس كذلك سبيلا إلى حالة الجمود، حيث كان الحصول على المال من خلال زواج إيدي يغطي خسائره المالية ويؤدي إلى استمرار هويته التي تتحقق في شكل بيوت وضياع وأسلوب حياة اعتاد عليه آل أولدي.

إن هذه الأمنيات في تغطية الخسائر وغيرها إنما هي قناع تتخفى تحته رغبة الأب في التحكم في حياة إيدي على مستوى الوضعية الجنسية sexuality. تصف باركر هذه الرغبة بأنها غير مسماة unnamed. الأب يريد من ابنته أن تتزوج نسخة منه، أو بعبارة أصح نسخة من النفس التي يتطلع إلى أن يكون إياها. إن خاطبي ابنته كليهما من أقرانه: بلبرتون وثريج. وهو يتظاهر بأنه صاحب الفراء الذي أعطاه إياه أحدهما. الأب باختصار يعاني من اضطراب في تمييز الحدود التي تفصل بينه وبين الحبيب المناسب لابنته. وهو اضطراب محارمي incestuous، بمعنى أنه راجع إلى علاقة الطفل بنكاح المحارم في المراحل الأولى من حياته. فهو يتطلع إلى ثروة خاطب ابنته الناجح ومكانته وقدراته المالية. هو كذلك مشوش بشأن الحدود التي تفصله عن ابنته، لأنه يعتقد أن

الشخص الذي سوف يحوز الرجولة على المستوى الرمزي التي تؤهله لأن يكون الزوج إنما هو نفسه. فإذا كانت رغبة الأب نرجسية في كونه يريد الثروة والقوة لنفسه، فكذلك رغبته في أن يفوز خاطب ابنته الشاب بابنته كجائزة (وهي الرغبة التي تنتهي إليها ثريج آخر الأمر)؛ لأنه يرى في أوريلز نوعا من الرجولة يتطلع إليه هو.

إن "بابا" ليس أبا قويا في عالم الرجال؛ إذ من الواضح أن سوء التدبير أدى به إلى أن يبدد ثروة العائلة، ومن ثم أفضى به ذلك ألا يكون قويا لو ذا فاعلية في عالم الرجال، وأن يعتمد على أيدي لاستعادة قوته. إن تحديد والد أيدي في هذا الإطار، أعني في إطار الرغبة وحدها لاستعادة ما ضاع من أشياء كان يمتلكها، يجعل منه صورة من شخصيات العصر الفكتوري المتأخر التي كانت تهيدا لمن حولها. وهكذا لا يستطيع هذا الـ"بابا" أن يملأ دور الأب في النظرية اللاكانية. فكونه بلا اسم وكونه واقعا تحت تأثير الخصاء، لا يتيح ذلك له "لاء" الأب ولا اسمه. فلا غرو أن نرى أيدي تتحرك بهذه القدرة الواسعة على المناورة. إن الأب، حينما يظهر الثلج باعتباره قوة تعيد تشكيل الأشياء، هو الذي يرتد إلى طفولية مطبقة: "أبي الذي اعتلت صحته يحلس ويدخن ويرشف خمرة البرتغالية ويقول إنه مرتاح تماما، ولن يحرك قدما" (الارتداد إلى المرحلة الشفوية وفقدان الحركة). وأخيرا يمضي هذا الارتداد في اتجاه الصمت: "أبي صار من الوهن بحيث لم يعد قادرا على الكلام". وهكذا تتحرك أيدي إلى وضع الأم إزاء أبيها. وهو وضع وضعها فيه منذ أول القصة كونها صارت في سن النضوج الجنسي. هو "يحتاج" إلى أن تمده - كما تمد الأم وليدها - بالغذاء. والغذاء يأخذ هنا شكل المال الذي هو أمر

ضروري لاستمرار الحياة ضرورة إمداد الطفل بالغذاء لاستمرار حياته. وهكذا تنشوه علاقات الأسرة على نحو خطير. ولذلك لم يكن غريباً أن نرى أيدي في بداية القصة - مع غياب الأم (النسي يُظن أنها ماتت) ووجود أب يعتمد عليها اعتماد الطفل - عاجزة بوضوح عن الخروج من رغبات اللذة التي تسيطر عليها الأنانة.

هذا عن الرغبة عند الأب، فماذا عن أيدي؟ إن رغبات أيدي معقدة على نحو بالغ. ومنذ أن زال التواؤم بينها وبين المجتمع وهذه الرغبات لم تعد في المقام الأول رغبات جنسية. وحتى في حالة الجمود التي فرضها الثلج تستمر الرغبة في عملها على أيدي، وتتحول اتصالاتها المعتادة مع العالم الخارجي إلى داخلها، وذلك في المفكرة التي تكتبها. من الواضح أن المفكرة ترتبط بالثلج، فهي وظيفة من وظائفه، لأنها من قبل لم تكن قادرة على المواظبة على كتابة يوميات. واللغة تمثل لها إشكالية؛ لأنها، وهي تتوقع لنفسها مستقبلاً ناضجاً في الكتابة تتمكن فيه من الكتابة بصورة أكثر شاعرية، ترى الشعر مع ذلك واستعمال الاستعارة فشلاً في الموقف الجنسي. فكبار السن من الرجال، الذين يستعملون "ألفاظاً منمقة" ويلجأون إلى الإطراءات، موضع للسخرية في نظرها ويثيرون نفورها. إن مستر ثريج لا يصبح موضع اهتمامها إلا حين يزودها بمعلومات عملية واضحة، فهو "قي وسعه أن يتحدث حديثاً مترناً إلا حين يحاول أن يجاملني بإطراءات غبية. الذي يبدو عليه أنه يفهم الوضع أكثر من بابا ومن أي إنسان آخر". الرغبة اللغوية عند أيدي إذن إنما هي رغبة في المعلومات التي تصاغ في ألفاظ واضحة غير منمقة، ورغبة في القوة التي تأتي بها تلك المعلومات. فالقوة هي الشيء الذي سوف يحمي هويتها من غارات أبيها التي تنافسها على الهوية.

الظاهر أن أيدي - من وجهة نظر جنسية - تريد فيليب زوجا. إن نظرية الدوافع drives تعني أن الرغبة يمكن أن تتحرك في اتجاهات أخرى غير الأعضاء الجنسية. ورغبات أيدي اثنان على الأقل: الرغبة في لذة حسية والرغبة في شعور بالتحكم. وكلتا الرغبتين تتحقق في الدافع العياني scopic drive دافع النظر الذي تمارسه أيدي كثيرا. الدافع العياني يتصل بالإشباع الإيروسى الناشئ عن الرؤية - عن النظر عمدا إلى شيء تطلبه الرغبة وقع عليه الاختيار. وهذه الرغبة ليست بديلا عن الموقف الجنسي المعتمد على الأعضاء الجنسية، وإنما له وضع استقلالي على نحو أصيل. وهو ليس إعلاء sublimation. النظر الذي تمارسه أيدي يتيح لها السلبية المناسبة لامرأة من العصر الفكتوري تربت تربية حسنة (مُرببة)، ويتيح لها في الوقت نفسه شعورا بالقوة يأتي من كونها تحول الناس إلى موضوعات للنظر أو التحديق. إن أيدي تستعمل العنصر البصري بلذة شديدة. وهي صريحة تماما فيما يتعلق بعلاقة ذلك برغبتها في التحكم. فكون الموقف مضحكا أو مثيرا للسخرية في نظرها قد يكون على المستوى البصري أو اللغوي: شيئا تراه أو شيئا يقال لها. وكلتا الحالتين ينجم عنها عند أيدي شعور بالاستعلاء. لقد جرى العرف عند أصحاب النظرية النفسية أن يتكلموا عن نظرة الذكر male gaze إلى الأنثى، باعتبار الأنثى موضوعا للنظرة. لكن أيدي تفسد هذا العرف: تحديقها أحيانا متطفل أو فضولي أو تجسسي intrusive وأحيانا تأمري collusive. إنها حين تنظر إلى خطابها الثلاثة وهم مع أبيها وتلاحظ في قسوة وضعهم المثير للسخرية، يكون نظرها حينئذ تجسسيا. ثم حين يستثير منظر ثريج وهو مغمور في التلوج تعاطفها مع المعاناة الإنسانية وتذكر أن حياته في خطر، فإن فرحها الحاد بالمنظر

يكون في منافسة حتى مع عاطفة الحياة والموت. ربما كانت أيدي سادية، لكن الأقرب أنها غريزة السيطرة Instinct to Master. ومن المهم في هذا السياق أن نذكر أن أدبيات الرؤية عندها تظهر في كلامها عن الآخرين. فهي تستعمل الفعل "يرى" في معنى يفهم. وعندما تريد أن يغازلها أوريلز تسقط اهتماماتها للبصرية على الكلام. إنها بهذا تهيب بنظام ينم فيه الشيء الذي تتجه إليه الرغبة عندها (موضوع الرغبة) عن اتجاه نظرتها. وحينما يحدق الخطاب الآخرون في جمالها ويشتهونه، ترد على نظرتهم وكلها سرور خفي بها، بنظرة تحط من شأنهم جنسياً.

إن السيطرة على مستوى النظرة تظهر الإمكانيات الإيروسية البصرية المعقدة لدى أيدي في المشاهد الأولى مع أوريلز، حيث تنسم السيطرة بالمرونة والتنوع والخفاء (الخفاء بمعنى اللطافة). إن هذه الإمكانيات تظهر في القصة في أحد المستويات كما لو أن أيدي ترغبه جنسياً. ولكنها في لعبة تبادل الأدوار تحوله هو إلى فرجة - إلى مشهد مسل: موضوع بصري للرغبة. يبدو أن ما تعجب به أيدي هو جماله، فنراها تقف وراء النافذة بحيث يمكنها أن تراه وفي الوقت نفسه تكيف نفسها بحيث يمكن أن تكون مرئية له. فهي من ناحية تمارس القوة على نحو مشابه لممارستها القوة على ثريج وبلبرتون. ومن جهة أخرى تجعل من نفسها موضوعاً (هدفاً) للرؤية، كنوع من المبادلة. ويبدو أوريلز في هذا السياق متعاوناً. فهو يطوف ممتطياً جواده في أوقات معلومة من النهار حتى يكون موضوعاً للرؤية. وفي الوقت نفسه يحدق حيث موضوع رغبته الذي يفترض أنه غير مرئي. إن أيدي لديها القدرة التامة على التحكم في وضعها من وراء النافذة من حيث يمكن أن تجعله يراها أو لا يراها، بينما توهمنا بالبراءة. فلا أحد منا نحن

القراء يمكن أن يصدقها في ملاحظتها الماكرة: "أنت لا تستطيع من هذه المسافة أن ترى ما وراء النافذة". وعلاوة على ذلك، فرغبة أيدي في فيليب فيها ما نتوقعه مما كشفه التحليل من قبل: حين تتخيل فيليب معها على السرير تتخيله شخصا يمكن التحكم فيه. إنها تحوله - في غيابه - إلى كلب النيوفونداوند: مستكينا لا خوف منه: "سيكون في هذه البطانية مثل جرو عظيم ويفضي (= يضاجع) إليّ برقة فيما أعتقد إلى الأبد".

إن أيدي ترى نفسها قانعة بحالة تشبه على نحو خادع حالة الطفل: "ليس لي وقد أصبحت امرأة للحق مطلقا في أي متعة". إن بقاءها بلا زواج يتيح لها الاستمتاع برغبتها في البقاء في هذه اللعبة والشعور بالقوة من خلال التهمك على سلوكهم والتعبير عن هذا التهمك من خلال اللغة. والصورة التي تخلقها أيدي لنفسها من خلال اللغة صورة تتسم بأنها متعددة الأشكال. وكل شكل منها يمكن تصديقه جزئيا، ولكن ليس على نحو مطلق. فادعائها مثلا أنها كانت تحصل على البهجة قبل أن تصبح امرأة أمر لا دليل عليه. الذي يظهر أنها تحصل على قدر عظيم من البهجة، ولكن من النوع الانطوائي. هي لاعب الشطرنج الحقيقي، بالرغم من انطماس هذه الحقيقة في البداية، بسبب قدرتها على إخفاء شعورها بالسيطرة وادعائها أنها صورة من الأنثى الضعيفة من خلال ثرائها التي هي ثروة بلهاء تقريبا وكتابتها النثرية المبتذلة يقينا. إن بهجة أن يطارحوها الغزل حاضرة حضورا جزئيا في لحظة حدوث هذه المطارحة، لكنها تكتمل فيما بعد بيهجتي الكتابة عنها وتشويه صاحبها. وبهذه الطريقة تستعمل الكتابة للحصول على المتعة مرتين. لكن السخرية تحد من البهجة الأصلية بجعلها تبدو تظاهرا. فضلا عن ذلك، فإن العزلة والتشوف الذي تعبر عنه

إلى الأزمنة القديمة لطفولتها، هذا التشوف الذي ربما دل على افتقارها في وقتها الراهن إلى زملاء حجرة الدراسة الذين يمكن أن تشاطرهم بهجة السخرية بالآخرين، كل ذلك يجعل متعة السخرية عندها بالذين يتغزلون فيها تبدو انعزالية وجوفاء.

لنتذكر ما قاله الجاحظ في شأن الضحك. والسخرية نوع منه (راجع بحثي عن الضحك في أدب أبي حيان التوحيدي، ضمن كتاب: نظرية القارئ، الصفحات ١٧٣-١٩٩). الضحك قد يكون في جماعة، وقد يضحك المرء وليس معه إنسان. سمع الجاحظ كلام صديقه محفوظ النقاش وهو يحتج لنصحه إياه ألا يقدم على تناول ما كان وعد بتقديمه له من ألوان الطعام. يقول الجاحظ: ما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة. ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا للضحك ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأتني علي للضحك أو لقضي علي. ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب. (راجع البخلاء للجاحظ، ط. الحاجري، ص ١٢٤). تذكر كذلك كلامه عن أبي الهذيل حين أهدى إلى موسى دجاجة، وظل يذكرها بعد ذلك في أحاديثه، حتى جعلها مثلا في كل شيء: "فلا يزال في هذا، والآخر (موسى) يضحك ضحكا نعرفه نحن ولا يعرفه أبو الهذيل. (راجع بخلاء الجاحظ، ص ١٣٥). الضحك الأول، وهو ضحك المرء وحده هو الضحك الانعزالي. والضحك الآخر تأمري، وهو الضحك في جماعة كمثل ما كان من الجاحظ وأصحابه في قصة أبي الهذيل، وإن كانوا يضحكون في أنفسهم ولا يبينون.

ثم نعود إلى أيدي، فنقول: مع ذلك، فاللغة التي تستعملها تفيض بحماسة لا تقاوم تقريبا، أو كان من شأنها أن تكون كذلك لو أنها كانت أقل صنعة؛ ذلك أن الخوف يجثم وراء هذا الدهاء

النسوي. إن الذي يجعل القصة في مجموعها غنية بالإحياءات هو على وجه التحديد هذا اللبس (احتمال التفسير أكثر من معنى) العاطفي. وهذا التشوش في الرغبة عند أيدي والتشوش في الأهداف التي تتوخاها هذه الرغبة. فأيدي في الحقيقة تبحث عن الآخر الذي هو للسلطة الأبوية في أشكالها المختلفة حتى يتم لها تحديد نفسها ضدها دائما. ولكنها مستوعبة دائما داخل البنية التي تؤسسها تلك السلطة كذلك. إنها ممسوكة بما يشبه أن يكون قوة طاردة مركزية نفسية.

لكن ماذا عن الرغبة عند ثريج؟ ولماذا تأخر الكلام عنها حتى كانت آخر ما يُتكلّم عنه من الرغبات في القصة؟ السبب في ذلك راجع إلى أن ما طرأ على ثريج من تحول هو مفتاح النهاية في القصة والنتائج التي يُنتهى إليها في التحليل. ذلك أن ثريج داخل في الخطابين معا - خطاب الإمداد بالتغذية وخطاب الرغبة الجنسية كليهما. إنه يغير موقعه داخل البنية القصصية ويغير قيمه حتى يقوم مقام الأم الغائبة. وهو بهذا يساعد الشخصيات الأخرى كذلك إلى توجهات جديدة نحو العالم. إن ثريج هو الذي يبدأ القصة في وضع كائن جنسي: الرجل الغني القوي الذي يرغب في الزواج من امرأة جميلة. وهو لا يرى تصادما بين هذا التطلع وبين الوضع الأبوي باعتباره صديق أبيها. أول رد فعل له تجاه السئج هو رد فعل الشخص الانتهازي: يراه فرصة لتحقيق أرباح طائلة ويتحسر من ثم على الفرصة الضائعة. وهو يملك مستودعات مليئة بالطعام حالت العاصفة دونها. لهذا يبدو في البداية ألا فائدة منه ولا من مستودعاته. ما يمكن أن يقدمه لإيدي هو المعلومات، فيعاملها بجدية مزيلا عنها غبار الجهل على نحو يناسب البنية المعرفية لديها: "..... فهم لا يحتفظون الآن بكميات وفيرة

كما كان الناس يفعلون في مصر على أيام يوسف". ولكن حين يتجه هذا الأسلوب المعلوماتي إلى الكلام عن أشياء تتصل بالعالم الذكوري حيث تكون اعتبارات الخسائر المالية، يتلاشى اهتمام أيدي كما تتلاشى قدرتها على الفهم: "أظن هذا على الأقل ما قاله". والنتيجة هي التضور جوعا على كل مستوى من المستويات. لكن ثريج متماسك على أي حال. فهو يبحث من جديد عن وسيلة لإمداد أيدي بالتغذية - تغذية بالمعنى الحرفي وتغذية بالمعلومات أيضا، حين يربها كيف تقوم بصنع الزلابية. ويفشل أيضا: الطعام لا يصلح للأكل حين يقدم. ثم يحاول ثريج أن يذهب للبحث عن طعام فيلصق بالثلج طول الليل. وهنا يأخذ والد أيدي الوضع نفسه الذي كانت أيدي قد اتخذته على النافذة، محدقا في ثريج وضاحكا على المشهد غير الآدمي للرجل. مشهد أو لوحة إطارها النافذة والثلج. وعند هذا الموضع من القصة تُعزل أيدي موقفها بالنسبة لثريج، فلا يعود موضوعا لسخريتها وتلازمه كإنسان مثلها. وتتهض بينهما رابطة يزكيها إمدادها إياه بالتغذية. والضوء الذي تشعله لثريج يجلب إليهما - كنوع من البركة التي تحل عليهما - أوريلز الذي يهبط عليهما هبوط البطل المخلص. هنا ينفتح الاحتمال لعلاقة رعاية. ثم يهيب ثريج بمسقط رأسه حيث يبقى احتمال أن يوجد طعام. وأخيرا من موقع (وهو محل الميلاد) يمكن أن نطلق عليه اسم الأم the Name of the Mother تأتي البطاطس وعلب اللحم التي تعيد إليهم الحياة. ويمنحها ثريج أخيرا ما لم يمنحه أحد قط إياها من قبل: حبا قائما على الإيثار الحقيقي يأخذ رغباتها المعلنة مأخذ الجد ويعمل على تحقيقها. ويصاحب هذا الإيمان بها كفر بالقيم المالية والعالم التجاري: "أفضل من الذهب، الشجاعة أعلى من الذهب في القيمة". وبالرغم من أهمية الاعتراض الذي أبدته

إيدي: "لم ينتظرا ليسألاني أولاً"، فإننا نعلم أن الكرم الذي بذله ثريج أجاب خير إجابة على أمنيته السابقة: "ليت ضباط الحرس كانوا أغنياء". ومن الأمور التي لها دلالتها أن نهاية الثلج ترتبط على نحو مباشر بثريج: ".....". يؤكد ألدرمان الذي يعرف كل شيء أنه إيذان بالصحوة".

ومن هذين الوضعين معا يتحرك ثريج في نهاية القصة إلى وضع المحايد جنسيا asexual الذي يسهل الأوضاع الجنسية لغيره من الناس. فلم تعد أمواله تعبد لذاتها (كوثن fetish أو كبديل عن الإشباع الجنسي)، أو لما يُشترى بها من أشياء (الزوجة الشابة)، ولكن كوسيلة لوضع العالم في نظام هرموني أساسه التوافق الرومانسي: الشباب والشجاعة هما القيمتان الجديدتان.

غير أننا نفاجأ في نهاية القصة أنه حين أصبح في متناول أيدي تحقيق رغبتها في الزواج من الملازم أوريلز، تتكشف الطبيعة الحقيقية للرغبة عندها. تسوق أولاً ملاحظة عن كون الثلج قد غيرها: "أنوي أن أستقر وأكون فتاة صالحة، وزوجة من الطراز الأول لفيل!". يأتي هذا بطريقة ما، عقب قولها: "بوجه عام قد أوافق". إن هذا يشعرنا تماماً بنفس نوع النزوة المتقلبة التي قد استشعرناها منها من قبل. فليس واضحاً أن أوريلز هو الزوج المثالي لإيدي. كل حسناته تكمن في جماله وإمكان الاعتماد عليه في الأزمات. أما سيئاته فهي سوء تدبيره المال، فقد عرفنا أن عليه ديونا، وسرعة وقوعه على نحو غير عملي في أسر الوجه الجميل. وكلا الأمرين من حسناته وسيئاته لا يقتضي شيئا عند إيدي.

إن إيدي وقد تيسر لها الحصول على أوريلز لم تعد واثقة أنها تريده: هذا ملمح لاكاني حقا. إن هذا الملمح يكشف عن أن الرغبة في أوريلز هي رغبة فيما يخالف رغبات الآخرين ورغبة

فيما لا يمكن الحصول عليه. فحالما يدخل أوريلز في بنية الرغبة المسموح بها تتغير الجاذبية: الرغبة هنا لا توجه على الإطلاق إلى أي شيء يمكن الحصول عليه مهما يكن في ظاهره جذابا. الرغبة في حالة حركة مستمرة، وإشباعها هو الموت. حركة الرغبة تؤسس اللغة، وسكونها هو الصمت. لذلك نتوقع أن فكرة إيدي عن "الزوجة الصالحة" لا يحتمل أن تتحقق. إنها فقط تتعلم شيئا عن فضائل الأنثى. وإنهاء كلامها في اليومية يحدث على نحو تعسفي فرضت فيه النهاية على القصة فرضا. وفرض هذه النهاية يحبط المرونة المطردة لخطاب الرغبة المتقلبة.

رغبة إيدي لذلك هي أن ترغّب. هويتها المثالية هي ألا تتحقق، وحالة التلجن stasis إذا التي قدرنا أن الثلج يلمح إليها، ربما كان من الأفضل أن نُقرأ على أنها حالة مقيمة لا تزول من التردد المبني على المراوغة. إنه والأمر كذلك نجد إيدي تفهم جيدا طبيعة الرغبة. وهي ترى الموت في إنكارها. نقول كالمثاملة: "إن جاء مايو مرة أخرى". إن مايو May في اللغة الإنجليزية هو نفسه الفعل may الذي يدل فيها على الاحتمال والإمكان maybe. تلقي إيدي هنا بشكٍّ لاشعوري على فكرة وقوع هذا الاحتمال. وبرغم ذلك فإن إيدي لم تتحرك قط إلى عالم المحافظة على البقاء - عالم غرائز الذات ego. الحياة والموت يقعان عندها في دائرة للرمزي: لم تستطع أن تلمس قطنها مثلا، بالرغم من أن الجوع كان سيفضي بها إلى الموت. إن أفكارها عن الموت لم تأت من جهة الجوع، ولكن من جهة الصحوة (ذوبان الثلوج). وهي، أعني الأفكار التي جاءت عن الموت رد فعل لإنكار الرغبة. تشك إيدي في أن تبقى حية. وهذا يظهر على نحو أكثر وضوحا في قولها: "هذا إن قدر لي أن أعيش". إن هذا - على مستوى من المستويات - يُشتم منه

إيدي القديمة المتقلبة. وفيه عند مستوى آخر نبوءة قائمة.

إن نهاية النلج هي كما رأينا نهاية تمرد إيدي. وهي كذلك نهاية كتابتها لنفسها. اليومية تتوقف. يعقب ذلك التوقف الصامت الذي يملؤه صوت المذكر الـ محرر/الـ مؤلف الذي ينطلق من عقله. لكن تظل هناك كتابة أخرى من النوع الكلبى cynical حاضرة في النص. وهذه تحاول أن تكتب إيدي على أنها شيء آخر غير كتابتها لنفسها. ذلك أن إيدي تدرك (وتكتب) نفسها على أنها قوية عارفة. لكننا ندركها رغم ذلك على أنها ضحية، عاجزة، جاهلة، لكن كذلك أكثر ما تكون استحقاقاً للوم: عابثة ضيقة الأفق لا حس لديها بالمسئولية الأخلاقية. فمن أين يأتي مصدر هذه الكتابة الأخرى؟ يأتي مصدر هذه "الكتابة" (التي تكتب إيدي على هذا النحو من العجز والجهل إلخ) من التضارب أو التعارض بين لونين من تصوير تمردها: هي عند أحد المستويين معبودة متحدية فائقة للرجال الذين يلحظونها. ولحظهم لها ينجم عنه تقديرها الزائف لقوتها هي عليهم. وعند مستوى آخر تخلق القنوات الحقيقية للرغبة عند إيدي (القوة اللغوية والسيطرة البصرية) فتؤدي دور المتمرّد الجذاب الأكثر أماناً. الفردية الواعية بنفسها عند إيدي تظهر في ضرب مما لا يُلقى إليه بال من تأكيد الذات، بمعنى أنه لا يمثل خطورة ويتقبله المجتمع ويتجاوز عنه. وهو مقصور على التفاصيل مثل ارتداء إيدي للفراء من وقتها، مخالفة العادات الاجتماعية، ومثل نزاعها مع والدها بشأن الزواج. لكن اليومية مع ذلك لا تسمح لنا مطلقاً حتى بهذا الاستنتاج الجذري، أعني بإدراك هذه الروح التي تحرص على فرديتها عند إيدي. فإيدي الطفلة التي لا أم لها، السلعة التي لها قيمة تبادلية في عالم التجارة، تبدو باردة عابثة غير متقفة عاطفياً مصبوبة في القالب الذي يريده الذكر لها، على نحو ما يمكن أن تكون المرأة في أواخر القرن التاسع عشر.

لقد وُهِبَ دور الراوي لتعرض نفسها وقصتها. لكنها كذلك القنّاة التي من خلالها يخط صوت آخر دهاءه ومهارته القصصية على الصفحة. الرغبة في النص تأتي من الصوت المُشَيِّع (بصوت آخر)، الذي يجعل من افتقار أيدي إلى الفن فنّاً. هناك رغبة خارجية تطفلية هي التي نطلق عليها "جيفريز Jefferies" - وهو اسم مؤلف القصة - افتقاراً إلى كلمة أفضل. هذه الرغبة توجه أيدي وتُصرفها لتُفضي بنفسها على هذه الصورة. أيدي تدون أو تخط على صفحات يوميتها قصة عما يُدوّن ويخط على الثلج وما يدونه الثلج ويخطه على الناس. وتلك هي الصناديق الصينية المعقدة بمهارة التي يترأى فيها المؤلف الماكر - مؤلف أيدي الشبيهة بالدمية - شيطاناً على نحو متزايد. إنه يكتب أيدي حالة كونها تكتب الثلج وتكتب الرغبة. والصوتان الاثنان صوت رغبة الذكر وصوت رغبة الأنثى وقد كتبهما رجل يتضمنان ضرباً من الانتقام من أيدي نتعاون نحن القراء فيه.

هي قوة خارج أيدي تلك التي تعطيها الثلج وتحصي مدته الزمنية بإصرار حتى تبلغ بها ثلاثة أسابيع. وهي التي تدبر وجود ثلاثة خطاب في البيت. وهي التي تسبب القيام بثلاث رحلات في الثلج. وهي التي تقترح ثلاثة عناوين تخيرية للقصة (إحدى العبارات الأربعة تكررت مرتين). ومثلما يحدث في أي قصة جيدة من قصص المغامرات الخيالية، فإن إشباع مبدأ الثلاثة يزيل أثر السحر الذي يمسك الأميرة في الأسر ويدفع بها إلى حبيبها المثالي. ولكن انعطاف أيدي نحو الموت والصمت (في آخر القصة)، إنما كان تمرداً على نحو مطلق ضد هيمنة التعويذة السحرية لجيفريز - تعويذة المجموعات الثلاثية التي ترجع إلى النظام الرمزي. ذلك أنها تتدفع إلى الموت وليس إلى الحبيب المثالي.

ملحق

قصة "تحت حصار الثلوج"

نُشرت قصة الكاتب الإنجليزي رتشارد جيفريز "تحت حصار الثلوج" للمرة الأولى في عام ١٩٩٦م. نشرها محررا كتاب "النظريات الأدبية/Literary Theories" جوليان ولفريز Julian Wolfreys ووليام بيكر William Baker اللذان أرادا بهذا الكتاب أن يكون تقديمًا لنظريات أدبية مختلفة من خلال تحليل القصة في ضوء كل نظرية من هذه النظريات.

وقد حاولت قدر الإمكان أن تأتي الترجمة تصويرًا لأسلوب بطلة القصة في الكتابة، وخصوصًا اضطرابها في التعبير، وهي تكتب يومياتها، نظرًا لأهمية هذه المسألة في التحليل الذي قدمته ناقدة التحليل النفسي جيل باركر للقصة، وقدمناه فيما سبق من صفحات. وفي القصة ألفاظ ترك مكانها بياض. وهذا أمر أشار إليه المحرران، وذكرنا أنه لا يمكن القطع استنادًا إلى أي من المصادر المتاحة بتفسير لهذه الظاهرة. يقول الناشران: ^(١) في المخطوطة كلمات وعبارات لا نقرأ (أو هي ساقطة من الأصل). ولم نحاول تخمينها أو استعادتها إلى النص، على أساس أنه لا يمكن القطع إن كان ثمة كلمات قد حذفها المؤلف عن عمد، على الأقل في موضع واحد منها، هو الذي يأتي في نهاية اليومية. فربما كان الأمر راجعًا إما إلى أن ما كتبه جيفريز صار يتعذر قراءته لعدم النسخة بمرور الوقت، أو ربما كان سببه أنه أراد أن

يحاكي بطللة القصة (أيدي) وهي تكتب اليومية فتفشل في إيجاد الكلمة المناسبة. فإن كان الأمر راجعا إلى أنه حذف هذه المواضع، فالحذف حينئذ يبقى مفتوحا أمام التفسير. فقد يكون ذلك دليلا على أن جيفريز كان يجرب هذا الضرب من الكتابة، فبأبقى مكان الحذف بياضا، إشارة إلى أن المحذوفات يجب في حالة النشر مستقبلا إبقاؤها كما هي، كعلامة على مشكلة الواقع بمجaraة أيدي في يومياتها. لكن لا سبيل لدينا لمعرفة إن كان الخلل في كتابة القصة راجعا إلى عجز جيفريز نفسه، ربما لأسباب صحية، أو كان متعمدا كنوع من محاكاة أسلوب البطلة في كتابة اليومية.

هذا وقد أقيمت علامات الترقيم على حالها كما هي في الأصل الإنجليزي. ولم أحاول أن أغير من ذلك شيئا، لا بالحذف ولا بالزيادة ولا بالتبديل بوضع شيء مكان شيء.

ولد ريتشارد جيفريز في عام ١٨٤٩م. وتوفي ١٨٨٧م. وعاش نحواً من ثمان وثلاثين سنة، بعد أن ترك بصماته الخاصة به، وعرفه معاصروه بكتاباته في وصف الحياة في الريف^(٣).

[إعصار إيدي:
تحت حصار الثلوج]
"تحت حصار الثلوج: قصة نبات طفيلي"

رتشارد جيفريز

الثاني من يناير. بابا أعطاني للتو طاقمًا من الفراء وياله من طاقم، لم أر في حياتي شيئًا بهذا الجمال. أعتقد أن ثمنه لا بد أن يكون ثلاثمائة جنيه. يجب أن أدون ملاحظة بهذا، غير أنني لن أكون كاتبة يوميات جيدة أبداً، آخر مدونة لي كانت منذ شهر. يسا إلهي متى أرد هذا الرأس المضطرب إلى شيء من النظام. السيد العجوز، أقصد الموقر، لست متأكدة من اللقب الذي يحمله لكنه قسيس في الكاتدرائية أو شيء كهذا، أقنعني أن أواظب على أن أكتب يوميات - قال إن من شأنها أن تساعدني على ترتيب أفكارى، وإضفاء النظام على عقلي. ألفاظه بالطبع كانت أكثر فخامة من هذا.

سأرتدي المعطف الليلة وأذهب به إلى المسرح وسيكون في رفقتي اللورد بليرتون Bilberton ، ربما لم يكن ذلك de regle [= متمشياً مع ما هو معتاد]، لكن لا بد أن ألبسه، فهو جميل جداً ودافئ جداً، وجديد، وأستطيع أن أنضوه عني. عجباً للناس كيف تواتيهم القدرة على أن يحتفظوا بأشياءهم الجديدة شهراً قبل أن يرتدوها؟
أوريلز Aurelles سيجن جنونه إذا رأيته هناك مع

"البنطلون" كما يقول هو عن سيادة اللورد. ضباط الحرس هؤلاء كم هم لطفاء دائماً ولماذا لم يكونوا يربحون عشرة آلاف كل سنة مثل السيد ألدرمان ثريج Alderman Thrigg الذي اعتقد أنه ما فتئ يمنح القروض من فئة العملات الورقية، ويطوف ببالي الآن أنه لن يكون عجباً إن ظهر أن هذا الفراء قد تم شراؤه بشيء من هذه النقود. وعلى أي حال فما كنت لأضايق نفسي بهذه الأمور - فتاة صغيرة مسكينة مثلي لديها الكثير ليشغلها. أود لو سمح لنا أبي بالذهاب إلى نايس كما تعودنا بدلاً من البقاء في ميدلن بيركلي البشع. لماذا - ها هو الملازم أول أوريلز يطوف مرة أخرى ممتطياً جواده: لماذا يمتطيه دائماً في هذا الوقت تماماً؟ يقيني أنه يعلم أنني موجودة هنا في حجرتي أتطلع إلى الميدلن.

أشعر بالإثم الشديد. لقد قبلت يدي وأرسلت القبلة إليه: على أنني متأكدة أنه لم يكن بوسعها أن يراني - أنت لا تستطيع من هذه المسافة أن ترى ما وراء النافذة، أليس كذلك؟ طويل وقوي وعليه سيما النبلاء، الصورة النقيض لبليبرتون الضئيل النحيف، وألدرمان ثريج البدين.

فتاة مسكينة مثل كرة الفلين أو القبس التي يتقاذفها هؤلاء السادة الرجال فيما بينهم. يثير في الضحك كلما خطر ببالي منظر مستر ثريج هذا الرجل البدين وهو يقفز ليفتح الباب لي، واللورد بلبرتون وهو يرسم على وجهه ابتسامة الاستحسان (رغم أنه لا يطيق ألدرمان) والملازم أول أوريلز مقطباً جبينه لكليهما، ويبدل غاية جهده ليلعب الشطرنج - التي لا يفقه شيئاً فيها - مع أبي، وما كل ذلك إلا لأنني - أظن يعني لأنني جميلة. وأظن أبي إنما يريد أن يلعب الشطرنج بي، وأنا حينئذ الملكة [أو الملك في استعمالنا اللغوي العربي للكلمة queen، وهي أقوى للقطع، كما هو

معروف، وأهمها في الشطرنج]. فاللورد بلبرتون له نفوذ واسع في الوزارة وأبي يريد أن يكون سفيرا، وألدرمان ثريج عنده جبال من الذهب جاءت من البسلة الخضراء التي يبيعها في جهة ما في المدينة، وأبي أملاكه مثقلة بالديون؛ ليت ضباط الحرس كانوا أغنياء، على أبي أن أكون سلعة تباع. وسوف نرى!

الثالث من يناير. رأني فيليب، أعني مستر أوريلز، وابتسم، - ربما رأني وأنا أقبل يدي أيضا. إن له منزلة في القلب - نوع من الرجال من نمط كلاب نيوفونديلاند. هه سأصبح شاعرة يوما ما. حين تركنا المسرح كانت الشوارع غاية في السكون والهدوء، كالموت نفسه تقريبا - كان الثلج قد نزل فمرت عجلات العربات من غير أن تسبب أي ضوضاء. وارجمنا للورد بلبرتون - لا أستطيع أن أدعوه "تشارلي" كما يريدني هو أن أدعوه، هذا الشيء العجوز على هذا النحو: كان جسمه يرتجف ويهتز، واليوم أرسل يقول إنه سيحاول أن يأتي على العشاء لكن الثلج تسبب في إصابته بالبرد. ما أجمل الثلوج! أود لو كنا نترامق بها أنا وأوريلز. ليس لي وقد أصبحت امرأة الحق مطلقا في أي متعة. فأنا في التاسعة عشرة كما ترى. أبي يريدني في حجرة مكتبه - لابد أن في الأمر مكروها.

ما أبغض السادة الرجال (=الجنثمات) حين يدخلون في الموضوع رأسا على حد قولهم! نحن الفتيات لا نحفل بهذا الهراء. يفسد الحياة، أنا على يقين أنه يفسدها وهو ما يؤرقني كثيرا، هذا للدخول دائما في الموضوع.

فعلها الاثنان كلاهما. أكرههما معا، قبيح، وعجوز - لا أطيق الصبر على هؤلاء الناس! اللورد بلبرتون فاتح أبي في الموضوع أمس والمستر ثريج فاتحه في وقت مبكر هذا الصباح.

لماذا لم يسألاني أولاً، هذا لسميه إهانة. لن أتزوج أيا منهما، ولقد قامت بيني وبين أبي مشاجرة يائسة. لن يحدث، بل ولا أرى سبباً يفرض عليّ ذلك؛ أنا في حلّ من هذا، فإن لم يكن بد، فليس أمامي إلا أن أهرب مع - مع مستر أوريلز أو أي إنسان، وقد - قد - أبكي، ولكن لن ألين.

أبي بطريقته التهكمية البغيضة قال لي أن أختار أياً أحب فالأمر لا يختلف عنده. يا للبرود! كأنه لا يختلف عندي. قال إن اسم أولي Audeley العريق مهّد بالفضيحة - الإفلاس أو شيء كهذا، فإما أن ينال وظيفة بارزة في الحكومة، أو تفك رهوناته. عزيزته أيدي - أنا طبعاً - لن تدع بيتنا ينهار، لم يقلها على هذا النحو لكنني لا أستطيع أن أتذكر ألفاظه المنمقة. وأن وسائل الترف التي نحيا فيها وأن خيولنا ومركباتنا، وأن الأبراج التي في الريف، وأن عليّ أن أكون بطلة مثلاً كانت سميتي إديث Edith منذ قرنين من الزمان. وإنه ليأمل ألا أكون قد تورطت مع عسكري مفلس - ذلك بالضبط ما كنت أريد.

ألم أثر في وجهه ثورة عنيفة! أتورط! كنت أريد أن أفعل شيئاً للشجار معه. اندفعت خارجة وخليت له المكان. لماذا لا يستطيع أبي أن يرى إلى أي حد أوريلز وسيم؟

أكره هذا الثلج المضجر. لا يكف عن النزول في صمت وهدوء وبرد زمهرير، إنه يهزأ بي - لا يبالي مطلقاً بشقائي. أمل - بالرغم من ذلك - ألا يأتي أوريلز هذا المساء - لن يكون ذلك مناسباً. يجب أن أكتب إليه كلمتين لينتظر يوماً أو يومين إلى أن يصبح الجو هنا أكثر استقراراً.

الرابع من يناير. لن يصبح أمامي شيء أنشغل به بعد حين

إلا أن أواطب على كتابة هذه اليوميات، لأن من المستحيل الخروج في هذا الثلج المخيف. استجلبت نارا هذه الليلة إلى حجرة نسومي. ها أنذا أكتب قبل أن أوي إلى مخدعي في جو من شعور عائلتي، على حد العبارات التي توجد في الكتب. المكان هنا رائع - ليست معي إنسانا أسامره. أتعجب لو أن أحدا معي هنا في كل مساء لضجرت به! أستطيع أن أتخيله وقد التف في هذه البطانية عند أقدامي (يهذي بكلام عن قدمي الصغيرتين ويدي النحيلتين ونحولي لنا كلي، وعن عيني السوداوين القائلتين وعن وعن - لكن لا يهم). سيكون في هذه البطانية مثل جرو عظيم ويفضي [= يضاجع] إلي بركة فيما أعتقد إلى الأبد.

للورد بليرتون ينام هنا الليلة. أتعجب كيف استطاع أن يتغلب على الطقس ويأتي إلى هنا بجسمه البالي الذي يرتجف. يقول إن بيكاديلي يتعذر المرور فيه بسبب الثلج، وإن كارزون سانت قد انسد واستحال على مركبته أن تمر منه. أعتقد أنه جاء محمولا على أكتاف أحد الرجال. وأظن أنه يتناقش في الطابق السفلي الآن مع أبي بشأني. لكن لن يحدث، كلا لن يحدث، وإلا فسوف أهرب.

الخامس من يناير. هذا الثلج شيء مخيف حقا. لا يستطيع أوريلز أن يمتطي حصانه بعد الظهيرة كل يوم. ولا يستطيع للورد بليرتون أن يعود إلى بيته. ويقول في محاولاته التي تثير الإثفاق أن يكون له في الغزل إن الثلج خير صديق له ويود لو بقي سجيناً معي إلى الأبد - أف! أبي عصبي لأنه لم يستطع للحصول على بريده الصباحي هذا الصباح. ولم تأته أي رسائل. سيكون الأمر نكتة لو حدث وأغلق الثلج علينا أبواب البيوت.

لأدرمان ثريج أمكنه الوصول إلى هنا! ظل يزحف على

بطنه بين الثلوج وفوقها وإنه لأضخم مما كان عليه فلستاف Falstaff. لم أر مشهدا كالذي حكاه - إن يدي تهتز الآن من الضحك. قال: "آه، لاشيء يستوجب الضحك يا آنسة أودلي، أؤكد لك إن الأمر جد خطير. لكن لا عليك لقد جئت - وإنني لأبذل حياتي في سبيل أن أكون بصحبة ملاك! أنت نجمة الشمال - الجاذبية المغناطيسية طبعاً" - ثم أسقط في يده بحثاً عن ألفاظ شاعرية تاركا تشبيهاته السخيفة من غير أن يتمها.

لكن إن صدق فيما يقول فالأمر فعلاً جد خطير. لم يصدق أحد أن ذلك يمكن أن يحدث حتى حدث. دأب ثريج على الاحتفاظ بسجل عن ارتفاع الثلوج. أول أمس كان عمق الثلج في كورنهيل (وهو مكان من الأماكن الكئيبة في الشرق على ما أظن) إحدى وعشرين بوصة. تأخرت القطارات جميعاً. الاسكتلاندي السريع لم يصل بالمرة إلى المدينة، ولا من خبر عنها يبدو بسبب هبوب ريح شديدة أسقطت أعمدة التلغراف وقطعت الأسلاك. ازحمت المحطة بالناس طوال اليوم - انتظارا للقطارات. الهولندي الطائر الذي يجيء من إكستر تأخر سبع ساعات. اضطروا إلى حفر ممر خلال الثلوج وذلك مرتين - إحداهما في باث Bath والأخرى بين ريننج Reading وبيدكوت Didcot. أمس لم يصل بالمرة. يقول ثريج إنه توقف - فيما يظن - في [] على مشارف برستول Bristol. وهذا هو السبب في أن أبي لم تصله خطابات من الموظف المالي في تاورز The Towers.

أمس وصل عمق الثلج في فرنجدون سانت Faringdon St إلى ٣٣ بوصة، ويؤكد ثريج أنه لن تصل أي قطارات غداً: بسبب طبقات الثلوج العالية - بالرغم من استمرار الآلاف من الرجال في الحفر. فما إن يقوموا بإزاحة الثلوج حتى تمتلئ الحفر من جديد.

أود لو جاء فيليب - ليتني ما كتبت إليه تلك الورقة. لن يكون في استطاعتي النوم بسبب التفكير في التلوج.

لم أر في حياتي شيئا كهذا. منذ عدنا من المسرح إلى البيت ولم تهدأ قط. أبي بطريقته البغيضة يقول إننا نستحق ما حاق بنا بسبب ما نحاوله من الوصول إلى القطب الشمالي - إنه عقاب إلهي. اللورد بلبرتون الذي يجلس القرفصاء ملفوفا في ثلاث بطانيات يثير السخرية وقد تملكه الخوف. لم يقض غير دقيقة واحدة في الترتبة وابتسم في بلاهة ثم طلب كتابا من كتب الأدعية. أن لتزوج هذا الجبان - أف! ولا بعشرة أكاليل من الذهب.

السادس من يناير. ألدرمان ثريج في حالة فنوط - يعلن أنه سيقضى عليه قضاء مبرما. الخضراوات بجميع أنواعها التي تأتيه في لندن من خمسين مكانا مختلفا حاصرتها التلوج جميعا وهي في الطريق. بائع خضراوات على مستوى واسع أظن - وضع الأصل. التلوج ما زالت تسقط على نحو لا ينقطع. واليوم لا رياح: التلوج تتساقط أكتف وأسرع.

يتردد أن كل شئون المدينة أصابها الشلل التام - توقفت حركة المرور، والشوارع انطمرت تحت التلوج إلى ثلاثة أقدام. لم ينقطع بائع اللبن على مدى حياته قط هذا الانقطاع ولا انقطع الخباز ولا رجل البريد ولا أي إنسان آخر، لقد اضطررنا أن نسعى بأنفسنا في طلب كل شيء، والأسعار ترتفع بمعدل سريع. البايونت الواحد (نصف لتر تقريبا) من اللبن يجلبه الخادم لصنع الشاي مقابل نصف كراون! أصحاب الحوانيت يقولون لن يكون عندهم في الغد شيء بحال من الأحوال.

على أي حال مستر ثريج ليس كاللورد بلبرتون في السخف.

في وسعه أن يتحدث حديثاً مترناً إلا حين يحاول أن يجاملني
باطراءات غبية. الذي يبدو عليه أنه يفهم الوضع أكثر من بابا
ومن أي إنسان آخر. يقول إن المؤن التي يستهلكها الناس في لندن
ترد إليها يوماً بيوم - اللحوم وجميع الأشياء الأخرى، بما في ذلك
حبيباه الكرنب والبصل. (تخيل الزواج من بياح بصل!) لو امتد
تراكم الثلوج لمدة أسبوع على قضبان السكك الحديدية على هذا
النحو، فسيفد المخزون كله - لأنهم لا يحتفظون الآن بكميات
وفيرة كما كان الناس يفعلون في مصر على أيام يوسف. أظن هذا
على الأقل ما قاله. انفجر حينئذ في الكلام وظهر كأنه بسبيل أن
بيكي - لأنه لو كان تيسر له الحصول فحسب على بصله
وبطاطسه، لكان قد حاز الغنى (وكانه ليس بالفعل غنياً). نحن في
طريقنا جميعاً إلى الموت جوعاً.

العاشر من يناير. أعتقد أننا سنموت جوعاً. لم ماذا - نحن
لا نستطيع تدبير شريحة من اللحم للعشاء غداً! عاد الخادم والسائق
للتو من رحلة البحث عن الطعام، ولم يجدوا رطلاً من اللحم
يشتريانه - بيعت كلها واستهلكتها البطون. آخر فخذة من الضأن
بيعت بعشرة جنيهات. وحاول الناس عبثاً شراء أخرى بثلاثين.
أين - على وجه الأرض - يمكن أن يكون فيليب؟

الرابع عشر من يناير. الثلوج لم تزل تسقط - لاشيء سوى
الثلوج. المتاعب مقبلة علينا أسرع فأسرع. الخدم جميعاً تركونا،
باستثناء روث باردون Ruth Pardon خادمتي. قالوا إنهم لا يستطيعون
العيش على الدقيق والماء، ولم يكن لدينا في البيت غيرهما.

يا للسخرية! ألدرمان ظل في المطبخ يساعطني. بلبرتون لا
يرجى منه عون. أبي الذي اعتلت صحته يجلس ويدخن ويرشف
خمرته البرتغالية ويقول إنه مرتاح تماماً، ولن يحرك قدماً.

كانت النار في المطبخ قد خمدت وفيما كنت أحاول أن أشعلها من جديد، جاء ثريج وجئا على ركبتيه. ظننت أنه سيطلب الزواج مني لكنه أخذ بدلا من ذلك ينفخ النار بفيه. ظل ينفخ وينفخ حتى تحصل لنا وهج كاف، حينئذ استأذن مني وتزرع عنه معطفه ثم ذهب ليحضر من القبو بعض الفحم - قال إنه لا يستطيع العمل بدون أن ينضو معطفه عنه. "تلك يا آنسة أودلي عادة. هي ذكرى من الذكريات القديمة. أواه!" وصدرت عن الرجل تهيدة حقيقية. لكنني أرى أنه لا يخلو من نفع. علمني على أي حال كيف أصنع البودنج. لم تكن لدي أدنى معرفة. كور العجينة وكأنه - كأنه طاه محترف، وخفقها بأصابعه البيضاء الضخمة الممتلئة (أصابعه دائما نظيفة على نحو يبلغ الهوس) حتى غطى الدقيق خاتمه المصنوع من الماس. قال إنها ستكون في صلابة طوب البناء لنقص شيء ما - أظنه السمن. ثم شرع في التنقيب في المطبخ وفي النملية. قال: "أول شيء فعله في هذه الأزمة يا آنسة أودلي هو جرد البضائع" يقصد أن نتأكد مما لدينا من التموين. عثرنا على ثلاث تفاحات، وليمونة، وبعض التوابل وحوالي رطل من الشاي، - أما السكر فلم يبق منه شيء. هذا كل ما هنالك. القبو كان فارغا تقريبا مما فيه من الفحم؛ لم يكن ثمة غير مقدار من الدقيق يكفي بالكاد لعمل الزلابية التي كان ألدرمان يقوم بطهوها (لقد طالما اعتقدت أن الشيء الوحيد الذي يعيش عليه ألدرمان هو مرقعة السلاحف). براميل البيرة استنفدت سلفا- أجهز عليها الخدم حين لم يجدوا عملا يشغلهم، ولم يظهر بائع البيرة وعربته التي كان يدور بها على الناس.

في الوقت نفسه كانت البودنج تغلي. انشق صدر ألدرمان بتهيدة وهو يجلس ويلهث، قال: "أواه يا عزيزتي، بعد كل ما

دُعيت إليه من الأعياد- كل دعوات العشاء عند اللورد
مايور Mayor ينتهي الأمر بزلاوية يابسة! يا إلهي لو لدينا ولو
قليل من البطاطس أو الكرنب أو من أي شيء، وعندى في
المستودع منها أكوام - إن لم يكن قد انتهبها الفقراء.

لم أتمالك نفسي من الضحك بالرغم من أنني كنت بالفعل
جائعة، ويتسلل إليّ القلق على فيليب؛ لكن حين جاء وقت العشاء لم
يكن الأمر مضحكا. كانت الزلاوية متحجرة لدرجة استعصت معها
على المضغ. وأخيرا ركلها أبي في اتجاه الطابق السفلي وهو في
قمة الغضب وكأنها كرة قدم وعاد إلى سياره والخمر البرتغالية.

بلبرتون المسكين كان كالطيف من شدة الهزال. كان المستر
ثريج بالغ العطف. شرع يقول من فوره: "سأقوم بمحاولة. أنا
كبرت في السن ولم أعد قويا كما كنت لكن سأقوم بمحاولة
لإحضار أشياء مما هو عندي في المستودع". لكن حين ذهبت
لأدله على طريق الخروج لم نستطع أن نفتح الباب- كان الثلج قد
تراكم على الباب إلى ارتفاع عال. لكن ذلك لم يثنه، فخرج من
نافذة الدور الأول وسقط على كومة من الثلوج. غاص لفزعى-
ورعبي- إلى كتفيه، ثم لم يعد باستطاعته أن يتحرك. زحر
وناضل لكن كان الأمر يزداد في كل محاولة سوءا، حتى خفت
عليه بالفعل أن يختنق داخل الثلوج التي بقيت تتراكم.

جاء أبي وأحضروا الحبل المتدلي من الجرس. أمسكنا أنا
وأبي وبلبرتون وجذبنا ثم جذبنا وجذبنا، لكن بغير جدوى، المسكين
ثريج كان ثقيلًا جدا. بقي ملتصقا. كان الظلام حينئذ يزداد (بقيت
الشوارع بالطبع أياما بدون إضاءة - من حسن الحظ أننا نستعمل
المصابيح دائما وما زال لدينا صفيحة من الزيت) - ثريج المسكين
كان يرتعد حتى الموت. أغلق أبي النافذة وهو يضحك ساخرا منه.

صرخ البائس وهو يرتعد ويمد يده إليّ " أو-أو-أو! لا، يا أنسة أودلي، لا تتركيني هنا في الظلام! أو-أو-أو! أنا أموت من البرد. أرجوك يا أنسة-أنسة-أنسة أودلي!!"

يستحق ما جرى له لجرأته حين طلب من أبي أن يتزوجني. لكنني لم أقدر أن أراه في هذه الحال. ارتديت فرائي وغطيت نفسي بإحكام وجلست عند النافذة أرتعد في الحجرة الباردة، إلى أن أطبق الظلام فأحضرت مصباحا حتى يكون في استطاعته أن يرى ضوءاً على أي حال.

"أنسة أودلي-أنسة أودلي-أو-أو-أو!" فتحت النافذة قليلا.
"أرجوك ألقني إليّ بزجاجة من النبيذ البرتغالي وإلا مت من البرد".

ألقيت إليه بها بأشد ما استطعت من الحرص، لكن لم يكن معه مفتاح لنزع السدادة، فأعطيته قضيباً معدنيا تخلص به من عنق الزجاجة. أظن النبيذ أعاد فيه الحياة قليلا لأنه شرع يقول إنه يلاقي الشدائد في سبيلي - إنما هو الإخلاص لي الذي أدى به إلى تلك ال-

"الإخلاص" صاح صوت أعرفه جيداً، وإذا بفيليب وقد ظهر وسط الظلام، كان قد استدل علينا كما أخبرني فيما بعد بالمصباح الذي كان عند النافذة.

لم أتمالك نفسي من السعادة. صحت: "أوه يا عزيزي - تعال بالله - أسرع - احترس أن تدوس ألدرمان" - جاء حتى انتهى إلى مكان جانبي من النافذة - يبدو أن ألدرمان كان قد أقدم على القفز في منطقة تراكمت الثلوج فيها للتو لكن كان ما حواليتها متماسكا. "وإذا فقد بقيت تفرض نفسك على الأنسة أودلي، أيها

السيد، أصحح هذا" قال فيليب ذلك وهو يضع قدمه فوق كتف ثريج دافعا إياه دفعة أخرى داخل الثلوج. ثم انبعثت "أو!-أو!-أو!" في صوت يختنق.

ناشدت فيليب بل استعطفته أن يساعده على الخروج. جذبه نحوه أخيراً إلى منتصفه، لكن ألدرمان كان صامداً، فلم يكن قوله في كل مرة يطلب منه فيليب أن يكف عن طلب يدي إلا أنه سيموت أولاً. لذلك عاد فيليب فدفعه إلى أسفل مرة أخرى، حتى استبد به الخوف. أذرت فيليب أنني سأستدعي البوليس إن لم يساعده على الخروج لكنه ضحك وقال لا يوجد أحد منهم إلى مسافة أميال وأميال. لكن جذب ألدرمان إليه نصف جذبة.

صرخت: "أرجوك قل له ما يريد. أنت واهم يا مستر ثريج. ما كنت لأتزوجك رغم هذه الزلاوية الجميلة التي تصنعها. إن قلبي كله لفيليب."

انبعث من ألدرمان صوت أنين، لكنه قطع وعدا على نفسه، فجذبه فيليب حتى بلغ به النافذة. نفض ثريج نفسه ومضى إلى نار المطبخ. أنزل فيليب يديه، قال: "قلبك كله لي يا عزيزتي"

أحبته ليس الأمر كذلك أيها السيد" ولكم أذنه. جلست على الأريكة بجوار اللورد بلبرتون وتحدثت إليه بنعومة شديدة، نظرت إلى فيليب مقطباً. دخن أبي ثم دخن ودخن ورشف خمرته البرتغالية. أما ألدرمان فقد بقي يتمشى في المطبخ. في حوالي الحادية عشرة انتابت أبي من جراء النبيذ نوبة شديدة من داء النقرس فاضطر فيليب لحمله إلى الفراش. ليس لدينا طعام للعشاء.

سرعان ما أقبل إلينا ثريج. وأظنه قد تفكر في الأمور، وأدرك وهو الرجل المتزن عموماً كيف كان حماقة منه أن تكون

له رغبة في الزواج من طفلة صغيرة مثلي ليس إلا. مد يده في رجولة إلى فيليب وسرعان ما أصبحا منذ تلك اللحظة صديقين. عمدت حينئذ إلى تغيير مناوراتي - وجهت اهتمامي كله إلى مستر ثريج، وأظن أنني سرعان ما كسبته إلى جانبي بسبب ما كان من انطماره في الثلوج. ولولا الجوع الذي كان قد بلغ بنا كل مبلغ لكان الوقت خالصا للسُرور. ذكر أحدهم الزلايلة. كان فيليب المسكين في انتظار الإشارة. أجهد نفسه في البحث عنها لكن كانت الفئران قد التهمتھا. كان بوسعنا أن نسمع حركتها في أرجاء البيت - جاءت لا ريب من البلاعات جسورة بسبب الجوع القاتل.

أخبرنا فيليب بما وقع في الخارج من أحداث. قال إن الناس فرحوا أول الأمر بالثلوج فكانوا يلهون في جماعات ويقذف بعضهم بعضا. ثم لما نفذت المؤن، وتعطلت جميع المصالح، بدا عليهم الجزع وأخذوا يتسكعون. ثم أخذ قطاع الطرق بعد حين ينهبون البيوت (الحسن حظنا أنهم لم يأتوا إلى ميدان بيركلي بعد). وقد تم استدعاؤه هو وزملاؤه لوقف الشغب، فقد وقعت في المدينة حوادث فظيعة: لكن الثلوج تراكت في النهاية بشدة حتى استحال على الخيل أن تحمل شيئا على ظهورها. غاصت حتى موضع الحزام، فخلا الجو لقطاع الطرق. أضف إلى ذلك أن الحنود لم يجدوا طعاما، فسرعان ما تبددوا. ظل فيليب يشق طريقه من كوبري الفرسان حتى بيتنا طيلة ست وثلاثين ساعة. لم يستطع السير - كانت الثلوج من الارتفاع بحيث اضطر إلى التسلق لدى كل خطوة من الطريق.

قبل أن نذهب إلى الفراش مباشرة، سمعنا الريح الشرقية تعوي من جديد. ولما كنا قد [] آخر قطعة من الفحم فقد كان كل منا يتكلم في فزع عن الـ []. لكنني لم أعر الأمر اهتماما

كبيراً مادام فيليب كان معنا.

الخامس عشر من يناير. سرى الخدر في أصابعي حتى ليتعذر علي الكتابة. وإنما ينبغي أن أفعل شيئاً لإزجاء الوقت الكئيب الذي يمضي وفيليب في الخارج يبحث عن طعام. أبي في الفراش طريح. وبلبرنون في الفراش طريح. وألدرمان أصابته نوبة من البرد الشديد جعلته كذلك طريح الفراش أو بكاد. تركنا أنا وفيليب وحدنا - فالخادمة في حالة من الجزع الشديد ووجودها وعدم وجودها سواء. قمنا - أو على الأصح قام هو بتكسير كل ما لدينا من مقاعد تقريباً لاستعمالها في الوقود ولقد شرع في تكسير الموائد. لا أعرف كم مضى علينا من الوقت لم نذق فيه لحمًا أو خضراوات أو خبزا: إلا القطة - السادة الرجال تغدوا على قطتي الفارسية. لم أستطع أن ألمس شيئاً منها. الوقت مخيف حين يذهب فيليب للبحث عن حفنة دقيق. أكثر ما تملكني الخوف حين سمعت الليلة مرتين أصوات عصابة قطاع الطريق يلعنون وهم يمرون. لم نجرؤ على أن يظهر منا ضوء.

السابع عشر من يناير. أنا على يقين تام أن أبي وألدرمان إذا لم يحصلوا على قليل من اللحم والمرق فسوف يموتان. غير أن لندن بأسرها ليس فيها منهما مثقال ذرة. جازف فيليب مرات كثيرة بحياته من أجل الحصول على شيء. أبي صار من الوهن بحيث لم يعد قادراً على الكلام. وأعتقد أنني بكيت لمدة ساعتين على كتفي فيليب الليلة الماضية. إنه لناحل شاحب اللون على نحو مخيف. أما الفقراء فالله وحده يعلم ما صار إليه حالهم أو ما سيصير إليه. لا شيء سوى الثلج المتهاافت - الثلج البغيض - رقيق ولا يكاد يُرى وقوي مع ذلك إلى حد أن يقهر حضارتنا تماماً. لا قطارات يمكنها أن تسير. لا سفن بوسعها أن تجري في النهر. لا طعام، لا

إضاءة، لا غوث، ليس إلا رقائق الثلج الضعيفة الواهنة البغيضة!
الثامن عشر من يناير. قام فيليب بأخر محاولة يائسة. كان
قد مر قبل ذلك على كل المستودعات التي أمكن لألدرمان أن
تسغفه بها الذاكرة حتى هذا الصباح. فجأة خطر ببال ثريج دكان
بقالة وخضراوات يقع في الناحية الأخرى تماما من شارع سانت
بول أو في مكان ما هناك، هو مسقط رأسه فيما يبدو. بعيد من هنا
قليلا، ومن المحتمل أن يوجد فيه شيء. إن لم يوجد شيء فقد مات
أبي. نحن مقبلون على فترة انتظار مخيفة.

التاسع عشر من يناير. عاد فيليب حوالي السادسة هذا
الصباح بعد بقائه طول الليل في الخارج - كان مرهقا إلى الحد
الذي جعله يسقط على الأرض ولم يعد إليه وعيه إلا بعد ساعة.
من حسن حظنا أنه بالرغم من نفاد الطعام كان لدينا كثير من النبيذ
والبراندي وأعاد البراندي إليه الحياة. أحضر إلينا ثماني علب من
اللحم البقري الأسترالي المحفوظ، وكيسا صغيرا من البطاطس:
أما كيف جرها طوال الطريق فلست أدري. ولولا الظلام لانتبهوها
منه ولربما قتلوه.

يا كم كان هذا المساء لنا عيداً - ألدرمان لم يزل يأكل.
فيليب على الأريكة نائما. كم يبدو عليه الإرهاق والإجهاد على
نحو بالغ: إي والله قلبي كله له. كانت رحلة بالنسبة له وأي رحلة:
الحالة التي وصلت إليها لندن شيء مريع. كان عليه لكي يصل إلى
المكان الذي يبحث عنه أن يسلك طرقا ملتوية. الريح الشرقية
القارصة تسوق الثلوج الصلبة المتجمدة، على نحو بالغ السرعة
بحيث إنها تشق الوجوه شقا - كانت تضربه كطلقات الرصاص
من بندقية. كانت المداخل الضيقة لميدان تمبل بار خالية من الثلوج
بسبب جر الأثقال لكن حبات الثلج المتجمدة ظلت تضرب وجهه

هنالك بعنف وقسوة حتى لم يعد قادرا على الحركة. الناس في حالة جنون - الباقون على قيد الحياة على الأقل. لم يستطيعوا بسبب الريح أن يضرمو النار في أكواخهم، فأضرموها في المنازل وبقوا بالقرب منها يستدفئون. تتبأ بعضهم بنهاية العالم - لكني لا أستطيع كتابة هذه الأشياء المخيفة. المستودعات المرهونة ومخازن الخمر امتلأت بالسكرارى الذين اقتحموها عنوة. وإني لأشعر إشفاقا على النساء والأطفال المساكين.

سمع وهو في طريق العودة أو رأى كثيب الثلوج وهو ينهل على المعرض الوطني إلى ارتفاع ثمانية عشر قدما. انسد مدخل هاي ماركت. بقي جسر نهر التيمس على حاله بسبب الريح التي كانت تكتسح الثلوج من عليه، لكن بيوت البرلمان شكّلت عقبة أمامها مما أدى إلى تجمع الثلوج في أكوام هائلة. هناك أخبار تقول إن جبلا عائما من الثلج جنح إلى قاع التيمس. أعتقد أن فيليب كان نصف مغمى عليه وهو في طريق العودة بسبب التعب وأنه ضل طريقه وسار على غير هدى.

الثاني والعشرون من يناير. الليلة الماضية كنا في حالة ذعر شديد. ثلاثة أو أربعة من قطاع الطرق اهدتوا لمكاننا. يقول ثريج لا بد أنهم شموا رائحة الطهو، وعلى ذكر ذلك، لقد اضطررنا إلى تكسير المائدة الجميلة المصنوعة من شجر الجوز التي ظلت في حجرة الاستقبال وذلك حتى نستعملها وقودا. من حسن حظنا أن فيليب كان معه مسدس (ما أجمل أن يكون بجوار المرء عسكري!) فظل يطلق النار حتى ابتعدوا. لكن الفئران تسلفت إلينا في حوالي الثالثة هذا الصباح وأخذت تجري حول أسرتنا. اندفعنا نحري في ثياب النوم. لولا أن فيل Phil اليقظ تنبأ من قبل بهذا الهجوم، وفتح علبة كبيرة من حب الفلفل، قام بقذف

محتوياتها إليها، لكننا - فيما اعتقد - طعاما للفئران. أبقاها هذا بعيدة عنا، لكننا كنا قادرين على أن نسمع حركتها في جميع أنحاء المكان - صوت أسنانها الحادة يجعلني الآن أرتجف.

اليوم نهض أبي من الفراش لأول مرة، وهكذا الدرماني. شكر أبي فيل وهو في حالة من الزهو البالغ تظهر عليه حين يكون في حالة مزاجية عالية، قال نحن مدينون له جميعا بحياتنا. الدرماني يمتدحه على الدوام، يقول: "هو خير من الذهب". هذا ما يقوله. "أفضل من الذهب، الشجاعة أعلى من الذهب في القيمة". بلبرتون المسكين بدأ يشعر بأنه ظهر بمظهر مزر، طول الوقت يزحر بأنفه - وهي عادة قبيحة تملكه كلما شعر بالضيق. أمها يخصص الشابة الصغيرة التي هي أنا فقد تلاشت كل معنوياتي - يقول فيل إني هادئة كالزغبة dormouse - أخشى أن أنظر إلى نفسي في المرآة، فأنا غاية في الشحوب والهزال. ولك أن تتخيل العناية بمريضين اثنين في وقت واحد، والعمل على ألا ينالهما سوء - للبدن الدرماني وأبي.

أخيرا ظهرت بارقة الأمل - أقبل ضباب كثيف يؤكد الدرماني الذي يعرف كل شيء أنه إيذان بالصحو. كيف هبت هذه العاصفة المخيفة من الثلوج - لا أحد يعرف: إلا أن يكون الخليج قد غير مجراه لعهد قريب. من المؤكد أن البيوت بدأ يتساقط منها الماء - أستطيع الآن أن أسمع القطرات وهي تسقط. يقول أبي إن الناس سيظنون أن هذه العاصفة هي أسوأ شيء كان، لكنها شيء ليس يذكر على الإطلاق إذا قيسَت بانقلابات الطبيعة التي كشف عنها الجيولوجيون.

الرابع والعشرون من يناير. الشمس أخيرا! غير أن الضباب لم يزل يتكأ. الشوارع وميدان بيركلي في حالة لا أستطيع

وصفها - بحر عظيم من الثلج العائم.

الخامس والعشرون من يناير. رأينا مركبة يجرها جواد. مركبة حقيقية. اعتبرناها ظاهرة كونية: شيئا كأغصان الزيتون التي أرسلت إلى سفينة نوح شاهدا على ظهور اليابسة مرة أخرى. مستر ثريج يخلو بأبي، لست أعرف ما السبب.

حسنا لا يخالجنى شك، يُراد أن أكون سلعة تباع وتشتري كالبصل الذي يبيعه الدرمان. لقد باعني لفيل. سلمني من فوره لفيل مثلما يفعل بسلة من الخضراوات! "خير من الذهب" كررها مرة ثانية. "خير من الذهب يا مستر أودلي: هذا هو رجل ابنتك يا سيدي". لم ينتظرا ليسألاني أولا وحتى فيليب يبدو أنه اعتبرها مسألة بدهية أنني لن أعترض. بوجه عام قد أوافق كوسيلة في الهروب من اللورد بلبرتون. من أجل ذلك لم تكن التلوج بالشيء السيئ بالنسبة لفيليب. الدرمان يمطرنا بالذهب أنا وفيل، ومن المقرر أن نتزوج في مايو إن جاء مايو مرة أخرى.

الشوارع تضح الآن بالضوضاء - الناس مندفعون هنا وهناك مرة أخرى كأن شيئا لم يكن. لو قيل لهم ستقع السماء فسوف ينسون في بورصة الأوراق المالية ذلك بعد عشر دقائق. هذا ما يقوله فيل. أما أنا فلن أنسى ما حدث أبدا. لقد جعلني أفيق. أنوي أن أستقر وأكون فتاة صالحة، وزوجة من الطراز الأول لفيل! هذا إن قدر لي أن أعيش، أطرافي تسري فيها البرودة حتى الموت. لا أظن أن مفاجأة ستقع وأعيش.

مستر ثريج يسدد ديون فيل [] .

هذا آخر ما وجد في اليومية. من المحتمل أن خوف المرأة ضخم لها الأمور. لكن من المؤكد كذلك أن الثلج لو حدث وسقط

في لندن حتى ارتفاع أربعة أقدام وظل في الأرض - تمده إمدادات
جديدة - لمدة أسبوع واحد ليس غير، فإن مدينة لندن العظيمة
وهي التي تعتمد على البضائع التي تأتيها بالقطارات يوما بيوم،
ستجد نفسها في وضع مربك جدا.

ريتشارد جيفريز

مؤلف "صعلوك ليل" إلخ

،

هوامش الفصل الثاني

- (1) Jill Barker, "Does Edie Count?: A Psychoanalytic Perspective on 'Snowed Up' ", in Literary Theories, eds. Julian Wolfreys & William Baker, Macmillan Press, 1996, pp.75-99
- (2) Julian Wolfreys & William Baker, Ibid. p.19
- (٣) راجع ما كتبه المحرران عن حياة جيفريز في: Ibid pp. 30-37.

الفصل الثالث

المتخيل الشعري ونظرية التحليل النفسي
الرغبة و"لا" الأبوية في شعر امرئ القيس

كثيرا ما يردد الباحثون قول فرويد إن الشعراء سبقوه إلى اكتشاف اللاشعور^(١) . وبإستطاعتنا نحن كذلك أن نقول: إنهم تكلموا عن الرغبة كذلك قبل أن يتكلم عنها الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي، واكتشفوا ملامحها الأساسية قبل أن يعرفها هؤلاء. وإذا كان رواد التحليل النفسي قد لجأوا إلى الآداب التي يعرفونها لتصوير أفكارهم واستمداد مفاهيمهم واصطلاحاتهم، كالآداب اليونانية وغيرها، فإن ثراء الأدب العربي القديم يوجب أن ينهض البحث التحليلي النفسي الذي يستمد اصطلاحاته ولغته من هذا الأدب. وامرؤ القيس من هؤلاء الشعراء الذين تكاد تكون أشعارهم تصويرا لأفكار التحليل النفسي، ومن هؤلاء الذين يجب الرجوع إليهم في مجال الاصطلاحات.

امرؤ القيس هو شاعر الرغبة الأول في العربية. في شعره فكرة الرغبة للمنهومة التي لا تشبع أبدا ولا تتوقف عند مدى، بل لا تتحقق إلا بالموت :

وما المرء مادامت حشاشة نفسه بمرك لطراف لخطوب ولا آل^(٢)

أي لا تتحقق رغبة المرء أبداً، وهي في الوقت نفسه لا تتوقف إلا إذا توقفت حشاشة نفسه.

أثار امرؤ القيس هذه الفكرة في قصيدته التي أسمىها قصيدة "سلمى"، مرة حين صور لنا الفرس منهوما بالصيد أبداً، فهو يصرع طرائده واحدة بعد أخرى ولا يثنيه ذلك عن متابعة الطرائد، وكأنها ليست الغاية التي يقصدها، بل للفعل نفسه، كحركة لا تتوقف. وتلك هي للرغبة التي لا تتجه إلى موضوعها إلا لتتحول عنه إلى شيء سواه:

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ وَكَانَ عِدَاءُ الْوَحْشِ مِنِّي عَلَى بَالٍ^(٣)

ولنلاحظ ما في قوله: وكان عدااء الوحش مني علي بال، من أن هذه الموالاة، أو تصريح الوحش واحداً بعد واحد، أو الرغبة المتحولة أبداً في غير توقف، أشبه شيء بالهم الذي يستحوذ علي صاحبه، فهو مأخوذ به أبداً.

وفي غير هذه القصيدة قال امرؤ القيس عن الفرس^(٤) :

وَوَالِي ثَلَاثًا وَاثْنَتَيْنِ وَأَرْبَعًا وَغَادِرَ أُخْرَى فِي قَنَاءَ رَفِيعِضَ

كما قال: ^(٥)

يَجْمُ عَلَى السَّاقَيْنِ بَعْدَ كَلَالِهِ جُمُومَ عَيُونِ الْحَسِيِّ بَعْدَ الْمَخِيطِضِ

فالحسي، وهو موضع الماء، كلما استخرج ماؤه جيم، أي عاد كما كان، فهو لا ينقص ذلك منه شيئاً.

ومرة أخرى تظهر الرغبة في قصيدة "سلمى" في صورة العقاب التي جعلها صيوداً، فهي تطلب الصيد حتى ضاق وكرها بقلوب الطير:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرَهَا الْعُنَابِ وَالْحُشْفِ الْيَلْبِي^(٦)

ثم يرجع امرؤ القيس فيعكس هذه التجارب على نفسه، فيقول: ^(٧)
فَلَوْ لَنْ مَا لَسِمَى لِأَنْتَى مَعِيشَةً كَفَانِي - وَلَمْ أَطْلُبْ - قَلِيلٌ مِنَ الْمَالِ

ولاحظ الشراح أنه حذف مفعول الطلب، وحاولوا أن يعيّنوه. قالوا: المراد ولم أطلب الملك. والأولى أن نقول إنه تركه بغير تعيين، إيماءً منه إلى أن الطلب مستقل بذاته، بقطع النظر عن موضوعه.

وفي شعر امرئ القيس تطلع "كأن لم" دائماً. وإن اختلفت بظل وقعها قائماً هناك:

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَوْلًا لِلذَّةِ وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خُلْخَالِ

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخليّ كرّي كرّة بعد إجمال^(٨)

بل هي مبدأ عام يطبع كل تجربة:

كأن الفتى لم يغن في الناس ساعة إذا اختلف اللحين عند الجريض^(٩)

وهي من وراء شعور الاغتراب:

فلا تتكروني إنني أنا ذاكمو ليالي حل الحيّ غولاً فالعسا^(١٠)

ومن وراء الحنين إلى المهد الأول - صدر الأم - الذي يتركه الطفل فلا يعود إليه أبداً، لكن يظل مؤرقاً به إلى الموت.

وهذا المهد هو المقيّل وهو المُعرّس في قول الشاعر:^(١١)

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا وجدنا مقيلاً عندهم ومعرّساً

وفي قوله:^(١٢) أماوي هل لي عنكم من معرس؟

نلقي "كان لم" على كل شيء في شعر امرئ القيس ظلاً كثيفاً: إذا انقضى الشيء فكان لم يكن. والأولى أن نقول: إذا تحققت الرغبة لم تتحقق. هذا هو مبدؤها الأصيل. الرغبة قرينها الخواء واللاشيئية والجوفاوية والبطلان، وهو سر القلق الذي يشيع في شعر الملك الضليل، هذا الشاعر الحزين أبداً الذي لم يكن بالشاعر الناعم:

وهل ينعمن إلا سعيد مخلص قليل للهموم ما يبيت بأوجال^(١٣)

الرغبة تعصف بكل إمكانية لإشباعها: لا ترتوي أبداً. وتلك هي الإبل الهيم التي عبر عنها روسو كذلك وهو يقول:^(١٤)

لو تحولت كل أحلامي إلى واقع، لظلمت على حالي من عدم الشعور بالرضا: لبقيت أطم، وأستغرق في الخيال، وأرغب. لقد وجدت في نفسي خواء لا يمكن لشيء أن يملأه، تحرقاً في القلب إلى ضرب آخر من الإنجاز لا أستطيع أن أتبين كنهه، لكن أشعر رغم ذلك بأنه يجذبني إليه.

تختلف الرغبة عن الحاجة التي هي أمر بيولوجي يتم إشباعه إلى أن ينهض من جديد. الرغبة هي لحظة الخروج من الحاجة التي هي أمر حيواني يذعن للإشباع إلى ما لا ينصاع للإشباع. وهي تأخذ في الظهور في اللحظة التي يفصل فيها الطفل عن أمه. تتولد الرغبة إذاً من الانفصال، وهي لحظة تصاحبها لحظة أخرى يدخل فيها المرء في اللغة: يتكلم. الكائن الذي كتب عليه أن يتكلم كتب عليه في اللحظة نفسها أن يرغب. ويرغب هنا مثل يطلب في شعر امرئ القيس، فعل لازم، وإن صح أن يتجه إلى مفعول. إنها للرغبة في ذاتها التي تصير أمراً مستقلاً بنفسه. اللغة كذلك تؤنن بانفصال أشد إيعالاً، هو الانفصال عن عالم الأشياء. لا تقدم اللغة سوى اللفظ الذي يكون حينئذ بديلاً عن الشيء، فهو كما يقول لاكان يدخل في تجربة الذات بوصفه قاتلاً: يقضي على حضور الشيء وعيانيته المباشرة: يغتال الشيء، يزهمه (راجع ذلك كله في الفصل الأول). فهو إذاً يفصم بيننا وبين العالم الذي كان امتداداً لوجودنا، فكنا وإياه شيئاً واحداً. هذه للوحدية تؤنن مع اللغة بالفصم والفظم والانقسام. الدال يجعل الشيء على المستوى الرمزي حاضراً، لكنه يكون على المستوى الفيزيائي غائباً. والشيء الذي كان موضوع الرغبة يستبدل باللفظ أو للرمز. يقول شراح لاكان: (١٥) أسرع طريقة لفهم ما يعنيه بالرغبة أن نعود إلى فرويد والقصة التي يحكيها عن الطفل في لحظة الانقسام تلك. كان فرويد يحكي عن أحد أحفاده وقد شد البكرة بخيط وظل يدفعها داخل سريريه المحوط بالستائر لتختفي

عن ناظره، ثم كان يجذبها إليه مرة أخرى لتعود إلي الظهور، وهو في كل ذلك يغمغم ببعض حروف استنتاج فرويد أنها حروف من الكلمتين الألمانيةين: fort-da [بعيدا- هنا]. هذه لحظة يخبر فيها الطفل نفسياً مسألة الغياب والفقد. وهو بهذه اللعبة يجعل حاضراً ما هو غائب، وهو الأم. وهي رغبة تظل تلازم الأنا أبدا منذ ذلك الحين. يخبرنا لاكان أن اللحظة التي يُقذف فيها الطفل في اللغة هي نفسها اللحظة التي فيها نصير الرغبة إنسانية.

مع اللغة يأتي قانون الأب، كما سبق الحديث في الفصل الأول، أو ما يسميه لاكان اسم الأب. وهو قانون يقوم على النفي، على الفصم، قانون أساسه "لا": العلاقة بين الأنا والأم علاقة محرمة، فعليه أن يتخلّى عنها. هناك علاقة بين الرغبة والقانون الذي يفرض في المقام الأول حظرا على نكاح المحارم في الموقف الأوديبى. وكل ثقافة تفرض بالضرورة نظامها على الذات، نظام الدال، وهو نظام ينفي الطبيعي unnatural.

تحريم نكاح المحارم هو المنطقة التي يتلاقى فيها هذان البعدان للوجود الإنساني: الطبيعي، والعلاماتي signifying. هذا هو الديالكتيك بين الطبيعة والثقافة الذي كان محل اهتمام ليفي-ستروس. عني ستروس أن يثبت وجوده في كل شيء؛ فهو حيث يلتقي النقي والمطبوخ، وهو حيث تكون آداب المائدة إلخ^(١٦). حظر المحارم هو اللحظة التي دخلت "الثقافة" فيها الحياة البشرية: "عند هذه اللحظة انتهى سلطان الطبيعة على الإنسان. وقبلها لم يكن للثقافة وجود". الطبيعة هي منطقة العمومية، والثقافة منطقة الخصوصية. الطبيعة منطقة التحرر من القواعد، والثقافة منطقة القواعد. الطبيعة منطقة التلقائية، والثقافة منطقة الضوابط. وحظر المحارم أمر عمومي لدى جميع البشر، وهو في الوقت نفسه قاعدة

سلوكية يجب احترامها، فلذلك ينتمي للمنطقتين معاً.^(١٧) لكن فرويد كان قد سبق البنيويين جميعاً في الكتاب الذي ألفه عن الحضارة ومواجهتها civilization and its Discontents إلي بيان هذا الصراع الأوديبى وعمومه في جميع الحضارات الإنسانية. ولاكان يري الأب في المثلث الأوديبى على أنه الدال، وليس الأب البيولوجي، يراه على أنه اسم الأب Nom du Pere. إنه الأب الميت (راجع كلام فرويد عن الأب المقتول في كتابه الطوطم والتابو) الذي يشكل قانون الدال. وتلك هي المنطقة التي يتسلل فيها الموت إلى مفهوم الرغبة.^(١٨) ميلاد الرمز - كما سبق أن قدمنا - معناه موت الأشياء: الشيء يُرَدُّ إلى مدلول. كل وعي بالأشياء يلقي عليه الدال بظلاله، إنها ظلال الموت. وهذا الموت - كما يقول لاكان - "يؤسس في الذات أبدية الرغبة". وأبدية الرغبة عبارة أخرى للدلالة على تجددتها واستحالتها على الفناء.

قانون المنع الأبوي - قانون الدال إذاً يؤسس أبدية الرغبة. وهو في الوقت نفسه يمنع هذه الرغبة ويعترضها، فهو يدمرها، بما يترتب على ذلك من ظهور الذات كذات مدمرة. فرض القانون، أو بعبارة أخرى فرض الثقافي على الطبيعي يسمى عند لاكان "الكبت الأول" Primal Repression، وهي عبارة فرويدية في الأساس. هذا الكبت هو منشأ اللاشعور وهو منشأ الرغبة كذلك. قانون الدال يقضي بانشقاق الذات، ويترتب على ذلك تأسيس الرغبة وتدميرها معاً. كذلك فإنه يعترض طريق الهزة Jouissance - ذلك الاتحاد القديم Primordial بالأم [وأننا آخذ اللفظة من قول امرئ القيس: تأوبني داني القديم] الذي يمنعه "لاء" الأب - الهزة التي هي علامة على الاكتمال - هذا الاكتمال الذي صار يتعذر إلى الأبد على الذات المتشقة أن تبلغه.^(١٩)

ترتبط الكلمة - أو اللوجوس - إزاء بقدم الرغبة. ولهذا الارتباط دال يسميه لاكان الفالوس Phallus. بعض شراح لاكان^(١٩) يرى الرغبة لا علاقة لها بالطبيعي ولا بالرمزي. فهي تقع في المنطقة بينهما، ولذلك يشبهها بذلك النصب الهرمي Herm الذي كان قدماء اليونان يقيمونه كعلامة فاصلة بين الأماكن، بين شارع وشارع أو بين بلدة وأخرى إلخ، ويهدونه إلي هرemis Hermes رسول آلهتهم راعي الهرمنيوطيقا - فن أو علم تفسير الرموز. هذا النصب الذي يشبه الفالوس له كذلك وظيفته. الفالوس يشير إلى الهزة، إلى اكتمال الكينونة في الكائن - هذا الاكتمال الذي لايتأتى عن طريق اللذة العضوية. فهذه اللذة إنما هي إشباع مؤقت ربما أَرْضَى حاجة بيولوجية، أو ربما كان استجابة لطلب دليل على الحب. أما الرغبة، فإنها تقع وراء تخوم اللذة: "مبدأ اللذة هو مبدأ التوازن homeostasis في الكائن الحي أما الرغبة فتتجاوز العتبة التي يفرض مبدأ اللذة ألا نتجاوزها".

الفالوس عند لاكان ليس عضو الذكورة. هو دال الرغبة أو الدال الأعظم لها.^(٢٠) الفالوس كلمة يؤثرها لاكان على أي كلمة أخرى تشير إلى العضو التناسلي للرجل. وهو بهذا الاستعمال يريد أن ينفي الطبيعة البيولوجية المتضمنة في الكلمة؛ ذلك أنه يرى أن اهتمام التحليل النفسي لا يتجه إلى العضو في حقيقته البيولوجية، ولكن إلى الدور الذي يضطلع به في الفنتازيا. وهنا نسأتى وظيفته الخيالية أي المخليلة أو الموهمة. الفالوس الموهوم imaginary هو صورة عضو الذكورة في مخيلة الطفل: يتصوره شيئاً يمكن انتزاعه عن الجسد، وذلك بالخصاء، في المرحلة الأوديبية. هو - عنده - الشيء الذي تتجه إليه رغبة الأم.^(٢١) ولذلك يتمهى الطفل أو يتوحد به. يرى الطفل نفسه حينئذ أنه الجزء الذي يكمل الأم وترغبه.

والفالوس عند لاكان يرتبط بالخصاء. وهذا الخشاء عنده يقع ثلاث مرات. في المرة الأولى يتوحد الطفل بالفالوس المتوهم، مصوراً لنفسه أنه ما تحتاجه الأم. والمرة الثانية حين يتدخل ما يسميه لاكان الأب المتوهم imaginary father معترضاً هذه العلاقة بين الطفل والأم. وهذا التدخل اعتراض على ما سميناه بالعلاقة المحرمة أو نكاح المحارم incest taboo، وحينئذ فالأب المتوهم ينظر إليه على أنه يحرم الأم من هذا الفالوس. أما المرة الثالثة، وهي الخشاء على الحقيقة، فهي خشاء الأنا أو الذات: إن عليه أن يكف عن محاولاته أن يكون موضوع رغبة الأم - عن محاولة أن يكون الفالوس. النفي في المرة الثانية للفعل يملك/يحوز: الأم لا تملك الفالوس. والنفي في المرة الثالثة للفعل "يكون": الطفل ليس (= لا يكون) موضوع رغبة الأم. (٢٢)

هذا الخشاء للأنا، هو ما يمكن أن يقع تحت اسم "الأجبية". (٢٣) فالجمل الأجب هو ما قطع منه السنام. هذا السنام يشبه الفالوس، وله كذلك وظيفته. ولذلك هو خير ما يمكن التعبير به عن الفالوس. (السنام هو الصورة المقلوبة لعضو الذكورة).

إن الأنا بتخليه عن هذه المحاولات في أن يكون موضوع رغبة الأم أو أن يكون الفالوس يتخلى في الوقت نفسه عن الهزة Jouissance التي لا ينالها بعد ذلك أبداً، وإن سعى إليها سعياً دعواً بقية حياته، هذه الهزة التي يصفها بارت R. Barthe في بعض كتاباته (٢٤) بأنها الضياع المفاجئ للاجتماعي. ما يسميه لاكان البنية الرمزية، أو النظام الرمزي للغة، يفرض حظراً على الهزة: من يتكلم محظور عليه الهزة. وهذا شرط الدخول إلى النظام الرمزي، أو اللغة، أو النظام الاجتماعي المؤسس في حوهره على "لا"، أو الثقافة التي تنفي الطبيعة: دخول الأنا في

الرمزي/الاجتماعي/الثقافي مشروط بالتبرؤ من الهزة. وهذا هو معنى الخصاء عند لاكان، وهو أمر ضروري، وإلا فالذهان Psychosis. الخصاء كما يقول لاكان معناه رفض الهزة" حتى يتسنى الحصول عليها في السلم المقلوب لقانون الرغبة".^(٢٥)

الثقافة العربية تستبطن هذه المعاني بوضوح: اللغة العربية تجمع في لفظة "نهي" بين الدلالة على العقل والدلالة على "لا". النهي جمع نهية، وهي العقل، وهي اللوجوس. هي كذلك القانون والنظام الاجتماعي. ونهاه - على ما هو معروف - جبهه بكلمة النفي: لا. كلمة العقل نفسها تتطوي على هذا - العقل يعقل (النفس؟) عن تتبع السيرانة Siren المهلكة التي تسمى الرغبة. كذلك يظهر هذا في التجنيس اللفظي في "الأبوة" و"الإباء": الأب يأبى. وأنا أحب أن أضعها على هذه الصورة التي تشبه أن تكون قانوننا: "أبي أبى"، وذلك حتى تكتمل المشابهة اللفظية ولو في الصورة الخطية. ويمكن لو تتبعنا الألفاظ العربية أن نقع على نسيج متكامل من ذلك.

الخصاء هو التقويض الأخير للاكتمال، للنهائية finality، وهو يظهر أولاً في تقويض الانتصار الأوديبي، لكنه يظل حاضراً على نحو فعال فيما يعقب الانشقاق الأول للذات عن موضوع رغبته؛ لأن الذي يعقب هذا الانشقاق تأسيس القانون أو اسم الأب الذي هو الآخر الكبير the Other للرغبة.^(٢٦)

ولما كان الفالوس عند لاكان هو الدال الأعظم، فقد دعا ذلك منتقديه إلى اتهامه بمركزية الفالوس. ولذلك اختلف معه بعض علماء التحليل النفسي، مثل لكثير Leclair الذي ذهب إلى أن الفالوس ليس إلا واحداً من عدة دوال لها جميعاً رتبة الدال الأصلي. والفالوس عند لكثير يشبه الطفل المعجزة - على حد

بعض الباحثين، فهو يقع وراء التخوم. وهو دالّ صرف لا سبيل إليه إلا من خلال الكنايات التي تقع في الخطاب. وهذه لاسيطرة للنظرية عليها. فإذا كان الفالوس وراء التخوم فلا سبيل إليه إلا من خلال تجارب بعينها مضاعفة القوة والعمق. يقول: (٢٧)

لا يمكن للفالوس أن يشتمل عليه مفهوم؛ لأنه يقع ضمن مكونات اللاشعور. إنه مثل رقم أصم (١١، ٧، ٥ إلخ) لا يقبل القسمة إلا على نفسه، فمن المستحيل أن ينقسم. وبسبب كونه فذًا، يفر من التعبير عنه. وهذا يعني أن لا وجود لنص يقال فيه: هذا هو نص الفالوس، أو لصورة picture تكون صورته، ولا يمكن أن نصادفه إلا في الوجد ecstasy الذي تخبره الأجساد في مخاطرة الحب.

وخشبة المسرح التي تُعرض عليها دراما الرغبة هي اللاشعور كما يقول الباحثون. (٢٨) هذه الدراما تؤديها كل أجزاء الجسد فينا: الأصابع والعيون والبشرة والفم، حيث تتطرق فيما بينها وبين أنفسها باللغة المنسية - لغة الحب، حيث الكلمات التي تجتمع معاً وتنظم إنما هي كلمات الرغبة.

هل يمكن الولوج إلي قصيدة امرئ القيس المعلقة^(٢٩) من خلال كلمة واحدة فيها. هذه الكلمة حينئذ هي - بلغة النقد الحديث - الكلمة المفتاح. وبالطبع هناك مفاتيح كثيرة للولوج إلي القصيدة. ولكن لننقق علي أن هناك إمكانا لفهم القصيدة من خلال التوقف عند قوله: "أفاطم". وقد يرشح هذه الكلمة للاختيار ما يمكن أن يكون الشاعر قد أضفي عليها من "إغراب" defamiliarization، بالنداء والترخيم، ثم وقوع الكلمة في سياق التصريح المستأنف:

أفاطم ميلا بعض هذا التدلل ولي كنت قد أرمنت صرعي فأجملي

فالنداء والترخيم، ثم التصريح إنما هما حيلتان أو تقنيتان للإغراب ولفت الانتباه. وفكرة الفطام - علي ذلك - تدعونا للتوقف عندها وتلفت انتباهنا إليها. سيكون أصلح المناهج حينئذ منهج التحليل النفسي، وبصفة خاصة ما أنجزه لأكسان في هذا الشأن (راجع كلامنا في الفصل الأول كله). الفطام يثير فكرة الأمومة، كما يثير فكرة "قانون الأب". والتذكير في "فاطم" الآتي من قبل إسقاط التأنيت، سيكون نوعا من الإلحاح علي هذا القانون. أصلح الشعر في العربية لمنهج التحليل النفسي شعر امرئ القيس، فهو الشعر الذي يكابد التشقق والانقطاع - انشقاق الحاضر عن الماضي - أو الانقطاع عن الأمومة - علي نحو صار.

المرأة في شعر امرئ القيس - عموما - يمكن النظر إليها في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديسي. ترتبط المرأة في المعلقة بالأمومة بصورة تشبه الهوس: "أم الحويرث"، و"أم الرباب"، ثم هي الـ"حبلى" وهي الـ"مرضع" الموصولة بذئ تمانم محول:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتهما أم الرباب بمأسل
 فمهلك حبلتي قد طرقت ومرضع فألهيته عن ذي تمام محول
 ولننظر في المادة اللغوية للفطام: فطم العود فطما: قطعاه.
 وفطام الصبي فصاله عن أمه. وأصل الفطم القطع. وناقاة فاطم:
 إذا بلغ حوارها - يعني ولدها - سنة. (٣٠) فهي إذا "محول" كما
 جاء في شعر امرئ القيس، إشارة إلى أن الفطام هم يستحوذ على
 الشاعر. في التفكير اللغوي، أعني ما يمكن أن تنبئ به المادة
 اللغوية، الفطام يعني قطع الشيء عن نفسه - إذ العود شيء ممتد
 مكتمل. هنا تظهر اللغة العربية وثيقة الصلة بالتفكير اللاكثاني:
 الفطام قضاء بانفصام الشيء عن نفسه.

في مثل هذا النهج من التفكير لن نجد فرقاً بين قوله: (٣١)
 نشيم بروق المزن أين مصابه ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا
 وقوله الآخر:

تسلت عمايات الرجال عن الصبا ٠ وليس فؤادي عن هواك بمنسل
 صار البرق - في البيت الأول - رمزا للرجبة، وصارت
 المرأة مطلوب الرجبة الذي لا يتحصل أبداً، بإشارة التعبير "ابنة
 عفزر" إلى الوعد الذي لا يتحقق، علي ما أشار إلى ذلك الشراح:
 "قيل: ابنة عفزر قبيلة كانت في الدهر الأول لا تدوم علي عهد،
 فصارت مثلاً". ويؤكد ذلك ما ورد من شعر غير امرئ القيس،
 وذلك قول حاتم: (٣٢)

وإني لمزج للمطي علي السوجي وما أنا من خلانك ابنة عفزرا
 هذا في شعر حاتم طلاق للذاتي والشعري لصالح الاجتماعي،
 وهو في شعر امرئ القيس خلاف ذلك تماماً. الاجتماعي يظهر في

القانون، في شريعة المجتمع، في الأخلاق التي جمعها حاتم في كلمة "التنصر" التي إنما تعني في جوهرها "لا" - لا تزن لا تسرق لا تقتل إلخ، حين قال في القصيدة نفسها: (٣٣)

وما زلت أسعى بين باب ودارة بنجران، حتى كدت أن أنتصرا

العفزر في اللغة السابق السريع، والعفزر الكثير الجلبة في الباطل. وهذه كلها صفات فرس امرئ القيس، فلا ينبغي أن تغيب عند التحليل. الرغبة تمثلت في شعر امرئ القيس في ألفاظ كثيرة، ربما كان أقواها لفظ "الغواية":

فقلت يمين الله مالك حيلة وما إن أري عنك الغواية تتجلي

لنراجع الأمثلة الثلاثة السابقة مرة أخرى، ولنلاحظ هذا النفي المقيم: لاشيء يشفي منك، ليس فؤادي بمنسل، ما إن أري عنك الغواية تتجلي.

ولننظر في تجربة البرق والسيل، وهي من التجارب الكبرى في شعر امرئ القيس. يمكن النظر إلى ذلك في ضوء أفكار التحليل النفسي عن "الهزة" *Jouissance*، وهي تقترب في استعمالها لكان من مفهوم الليبيدو *libido* عند فرويد. وقد ربط الشاعر الآخر بين الهزة والقطر "المطر" في قوله:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

وفكرة الهزة لها ارتباط بما يسميه أصحاب التحليل النفسي مبدأ اللذة *pleasure principle*. وهو المبدأ الذي يقضي بأن اللذة حدودا إذا تجاوزتها فالألم من وراء ذلك: قدرة المرء على احتمال اللذة محدود بمقدار بعينه منها. لكن هناك رغبة دائمة في الوقت نفسه في تجاوز هذا المنع المفروض على الذات. والحاصل حينئذ هو لذة مؤلمة يسميها لكان الهزة *Jouissance*. يقول: "الهزة

معاناة"، فهي إذا قائمة على مفارقة تقضي بأن تأتي المعاناة أو
الألم من الإشباع، أو الإفراط في اللذة.^(٣١) وهذا هو السر في أن
فرحة الطيور إثر تجربة البرق والمطر في معلقة امرئ القيس،
مقترنة باللذع الذي يأتي من حب الفلفل:

كأن مكاكي الحواء عذبة صبحن سلافا من رحيق مفلفل

امرؤ القيس يبحث عند المرأة إقراراً به واعترافاً: يريد أن يكون الشيء الذي يتجه إليه طلب المرأة. وهذا المعنى يظهر في قول لاكان: رغبة المرء رغبة الآخر. إنه بحث عن رغبة الآخر فينا، وبهذا يتحقق وجودنا الآدمي، كما يقول هيجل. فالرغبة "لا تكون إنسانية إلا إذا اتجهت رغبة المرء - لا إلى الجسد - ولكن إلى رغبة الآخر؛ بمعنى أن تكون رغبته أن يكون "مرغوباً" أو "محبوباً"، أو بعبارة أخرى ألا يراه الآخر إلا حيث تكون قيمته الآدمية، أي أن الرغبة الإنسانية برمتها هي آخر الأمر شيء يأتي من الرغبة في التعرف الذي ينتهي بالاعتراف. (٣٥)

المرأة عند العربي مزاة. ولاحظ هذا التجنيس، هذا التشابه بين الكلمتين في الصورة اللفظية: المرأة والمرأة. هل يجب أن يذهب ذلك سدى؟ لو فعلنا لم نكن مخلصين للتحليل النفسي بوجه عام، ولن نكون مخلصين للاكان بوجه خاص. أبو العلاء الذي يمكن النظر إلى شعره على أنه وعاء لهموم الوعي، أو بلفظة أصح هموم اللاوعي، العربي على نحو ما الأحلام وعاء اللاوعي، أظهر ذلك حين قال:

ماوية المرأة لا تصحب —— ماوية المرأة من عجبها
لقد أكد امرؤ القيس هذا حين ظهرت المرأة عنده بتلك
الدلالة على نحو صريح: "ماوية". أسماء الأعلام الأنثوية هي دائماً
عند امرئ القيس مفاتيح. يقول الشاعر: (٣٦)

أماوي، هل لي عندكم من معرس لم الصرتم تختارين بالوصل نيلس

الماوية في اللغة المرأة. إذا فالمرأة هي ما يريد أن يعكس عليه صورته. وتلك هي النرجسية التي تشي بها كل صور الحب والرغبة فينا. إنه يريد أن يفرض الصورة التي له عن نفسه عليها فرضاً: فممتلك حبلى قد طرقت ومرضع فآلهيتها عن ذي تمانم محول

وهذا هو ديكالكتيك السيد والعبد عند هيجل. فهذا الديالككتيك هو النتيجة المحتومة التي تترتب على حقيقة أن الرعية الإنسانية هي رغبة في التعرف والاعتراف. ولكي يصل المرء إلى تحقيق هذا، لا مرد له عن فرض صورته عن نفسه على آخر.

ديالككتيك السيد والعبد يُستشف في الأعمال الأدبية الكبرى في الثقافة العربية، وأولها قصيدة امرئ القيس. إن الآخر في هذا الديالككتيك مدفوع هو كذلك بالرغبة نفسها، فلا مهرب عندئذ من الاقتتال وبخولهما معا في نزال. ولا يكون هذا النزال نزالاً حقيقياً من أجل التعرف فالاعتراف، أي من أجل حيازة القوة والمصيت والتقدير، أو ما يقع في لغة القوم بلفظ البرستييج prestige ، ويقع في لغة العرب بلفظ السُّورة، (أخذاً من قول الشاعر النابغة:

ألم تر أن الله أعطاك سورة ترى كل ملك دونها يتذبذب)

إلا إذا كان صراع موت، إلا إذا كان معاوثة - إذا شئنا أن نستعمل ألفاظ امرئ القيس؛ لأنه لا يمكن لأي من طرفي الصراع أن يظهر أنه آدمي حقاً إلا إذا قامر بحياته نفسها في سبيل هذا الاعتراف. إنه اعتراف بالآلمية، اعتراف بخروج المرء عن أن يكون حيواناً.

لكن لا يمتد هذا الصراع ليلبغ حد الموت؛ لأن كلا من الطرفين المتصارعين يحتاج إلى الآخر حياً ليعترف له بالسيادة. هنالك تتوقف رغبة أحدهما في الاعتراف به مسلماً للآخر بهذا الحق

مقرا له بالعبودية في سبيل أن يُبقي على حياته، ومرجنا رغبته في الوقت نفسه. إن المجتمع الإنساني عند هيجل قائم على هذا، فهو لا ينهض إلا على قبول جماعة منه العبودية بدلا من الموت؛ إذ من المستحيل - عنده - أن يوجد مجتمع كله من السادة.

لقد انتفع لاكان بهذه الفكرة الهيجلية على نحو بعيد. وهو كثيرا ما يشير في كتاباته إلى هذا الديالكتيك الذي يتكلم عنه هيجل في "فنمنولوجيا الروح" Phenomenology of Spirit معتمدا في ذلك على القراءة التي قدمها أساتذته ألكسندر كوجيف A. Kojève لهيجل. لكن هذا الديالكتيك عند لاكان ديالكتيك الرغبة، وليس الأفراد. فالرغبة، لا ينفرد بها الذات دون الآخر، بل هي شيء متداول وليس ثابتا. وهي تسعى إلى الاعتراف بها على نحو دائم. ثم إن هذا الديالكتيك بما فيه من النزاع حتى الموت، يصور عند لاكان العدوانية التي تنطوي عليها العلاقة الثنائية بين الذات والآخر. العدوانية aggressivity عنده غير العدوان aggression. العدوان لا يطلق إلا على ألوان العنف في السلوك، على حين أن العدوانية أعم من هذا. هي تطلق على ظواهر أخرى أيضا. فهي ماثلة في صور الحب والمودة، حتى لدى المصلحين الاجتماعيين وغيرهم من الذين يجدون أنفسهم مدفوعين إلى التضحية بأنفسهم في سبيل الجنس الإنساني، كما هي ماثلة في صور العنف. وهنا لا يفترق لاكان عن فرويد الذي ذهب إلى أن العواطف الإنسانية تقوم على التضارب ambivalence القائم على الحب والعدوان معا. وهذا شيء عده لاكان من الاكتشافات الأساسية في التحليل النفسي. العدوانية ترجع إلى مرحلة المرأة عند الطفل التي تشكل حياته بأسرها: يرى الطفل [في شهوره الأولى من ٦-١٨ شهرا] صورته في المرأة، فتعطيه شعورا بالرضا والتوتر في الوقت نفسه.

تعطيه الشعور بالتساوق والكلية وتجمع أعضائه معا، على حين أن هذا ما يفتقر إليه جسده: يفتقر جسده إلى التناسق الحركي. تبدو الصورة المرئية في كليتها كأنها تهدد الجسد بالتمزيق. وهذا هو صراع السيد والعبد مرة أخرى. وحين يتماهى الطفل أو يتوحد مع الصورة المرئية، فإن هذا التماهى ينطوي على علاقة متضاربة مع الآخر الذي في المرأة، فيها الحب والعدوان معا. الآخر الذي في المرأة هو الـ"أنا" وليس إياه في الوقت نفسه. هذه العلاقة القائمة على الحب والعدوان تظل هي العلاقة التي تنطوي عليها كل صور التماهى في حياة المرء فيما بعد، باعتبارها من الخصائص الأساسية للترجسية. وهكذا تتقلب الترجسية في صورها المختلفة من حسب الذات حبا بالغا إلى تدميرها تدميرا عدوانيا.^(٣٧)

هذه القصة كلها عن دياالكتيك السيد والعبد أو دياالكتيك الرغبة عند لاكان، هي في الحقيقة قراءة حرفية أو تكاد لقصيدة امرئ القيس في "ماوية":^(٣٨) يصور امرؤ القيس الصراع بين الثور والكلاب بأنه صراع أنفس، وأنه أحال الثور إلى سيد مكرم. لقد تبوأ هذا السيد مكانه في الشمس، على حين اختفت الكلاب تاركة له الساحة بأسرها لا ينازعه فيها منازع:

وغورن في ظل الغضا وتركنه كقرم الهجان الفادر المتشمس

لاحظ: الظل في مقابل الشمس. وظهوره قائما هناك في الساحة وحده في مقابل تغويرها أو اختفائها. ولذلك لا يجب أن نلتزم بفهم الشراح للبيت في معنى قوله: المتشمس أنه ممن الشموس. بل إن ما قدمناه قد يكون دليلا على وجوب مراجعة ألوان الفهم القديمة.

وقد تعرض الثور لهذا الاختبار وهو يدرك أنه اختبار حياة أو موت: "يوم أنفس". والكلاب كذلك تعلم: "ماوتته":

وأبقن إن لاقينه أن يومه بذى الرمث إن ماوتته يوم أنفس

غير أن القصيدة تنتهي بخروج الثور من هذا الاختبار وكأنه
خروج من العبودية إلى السيادة؛ فقد استعاض عن سواد خده وعن
الأسر الذي عاناه قبل لقائه الكلاب:

فبات على خد أحم ومنكب وضجته مثل الأسير المكرس

بياضا وسيادة يظهران في قوله السابق: "كقرم الهجان"؛
فالقرم - في البيت الأسبق - هو الفحل الذي يعفى من الخدمة
والركوب لكرامته على أهله. والهجان الأبيض.

ومن ملامح مرحلة المرأة والتهديد العدوانى للجسد
بالتمزيق، صورة الكلاب وهي تأخذ بمناق الثور ونسائه تمزقهما
كما يمزق الولدان ثوب المقدس:

فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولدان ثوب المقدس

لكن ديالكتيك السيد والعبد في القصة الهيجالية لا ينتهي عند
هذا؛ فسرعان ما يصبح هذا الاعتراف غير مقنع. فهو ليس اعترافا
من ند يسامي السيد الظافر في الإنسانية، بل من عبد لا يرتفع قدره
عن قدر الحيوان أو قدر الشيء، وكلاهما مملوك؛ لا يشعر السيد
بالرضا التام من اعتراف يأتي من عبد ضحى بأدميته لإنقاذ حياته.
الوعي بالذات: التعرف عليها - وهو حصيلة الديالكتيك الهيجلي -
لا يأتي إلا من خلال وعي بالذات آخر، قسيم آخر لا يمكن للسيد
أن يجده في عبد. لكن العبد يحقق لنفسه السيادة على نحو آخر.
فهو يرتفع عن الطبيعة والأشياء بتحويلها، بالعمل الذي يسخر نفسه
به لسيده، إلى شيء نافع، شيء آخر مختلف عما كان، شيء له
قيمة إنسانية "ثقافية". العبد يحول الطبيعة nature إلى ثقافة
culture. تاريخ التقدم الإنساني يظهرنا على أنه إنما يقوم على

العمل - على ما يضطلع به العبد، وليس على روح القتال والميل إلى الحرب وشن الهجوم - روح السيد. ولذلك كانت حصيلة الديالكتيك تقوم دائما على المفارقة: السيد ينتهي إلى الشعور بفقدان الرضا، والعبد يتاح له تحقيق نوع من الرضا الحقيقي "بالتغلب ديالكتيكيا" على عبوديته، وذلك بالعمل والإنتاج.^(٣٩) وامرؤ القيس أراد السيادة حين ناظر نفسه بالسيد المنتصر في القصيدة، وهو الثور. لكنه عاد فطلب الرجوع إلى موقف العبد الذي يبحث عن الراحة في الهزيمة، بدلا من لذة السيادة المتمثلة في الوصال:

أماوي، هل لي عندكم من معرّس أم الصرم نختارين بالوصل نيلس
أبيني لنا؛ إن الصريمة راحة من الشك دي المخلوجة المتلبّس

وحتى هذه الراحة لا يصل إليها، فهو في موقف الشك والتردد، وهذا هو العصاب الاستحواذي الذي يراه لاكان في ديالكتيك السيد والعبد، "قالعبد بانتظاره موت سيده وإرجاء رغباته مثال جيد لمريض العصاب الاستحواذي *obsessional neurotic* الذي من خصائصه التردد وترك المبادرة إلى الفعل، بل تأجيل ذلك دائما".^(٤٠)

حال الأنا مع الآخر في خطاب الشاعر لماويّة، كالحال التي يصفها أصحاب التحليل النفسي بين المحلّ *analysand* والمحلّ *analyst*. إنها الرغبة في الاعتراف أو التعرف التام، أن يتعرف نفسه في الآخر أو يعترف به الآخر ويتعرفه على نحو ما يعرف هو نفسه. وكل الرغبة حينئذ تستهدف المستقبل، لأنها رغبة فيما سينجلي عنه من كشف معرفي - من تبين سيؤول إليه الأمر.^(٤١) وهذا هو معنى فعل الأمر، وهو فعل زمنه المستقبل: أبيني لنا.

الملفت للنظر أنه في هذه القصيدة أورد امرؤ القيس منظومة

من الألفاظ المتساقطة بعضها مع بعض، كأنما هي منتزعة انتزاعاً مما نجده في نظرية التحليل النفسي، وذلك على نحو مستغرب تماماً: يوم أنفس، ماوتته، القرم، الأسير، شبرق، ماوية، أبيني إلخ. وهي لذلك ألفاظ صالحة لنظرية عربية في التحليل النفسي ترجع النظر في الآثار الأدبية المختلفة للثقافة العربية.

إذا جننا إلى معلقة امرئ القيس، وجدنا فكرة السقوط من
أظهر ما تشتمل عليه. ويدخل في ذلك كل شيء يسقط، كالعبرة
المهراقة في قوله:

وإن شفائي عبرة مهراقة

وبعر الأرام في قوله:

ترى بعر الأرام في عرصاتها وقيعابها كأنه حب فلفل

وقطع اللحم التي ترتمي بها العذارى:

فظل العذارى برتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقر المفتل

والجلمود الذي يحطه السيل:

كجلمود صخر حطه السيل من عل

والغلام الذي يسقط عن صهوات الفرس:

يطير العلام الخف عن صهواته

والماء الذي يسحه البرق:

أضحى يسح الماء عن كل فيقة

والأشجار التي يكبها على أنقانها، وكذا جنوع النخيل، والأطام:

يكب على الأنقان دوح الكنهيل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطمأ إلا مشيداً بحندل

والبعاع الذي يصبح كالنفایات تجتمع في صحراء الغبيط

التي هي حينئذٍ سلة النفایات:

وَألقى بصحراء الغبيط بعاعه

والمسباع التي صارت أيضاً نفايات:

كان سباعا فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

كذلك العصم التي تطرد من منازلها في رعوس الجبال:

وَألقى ببيسان مع الليل بركه فلنزل منه العصم من كل منزل

هذه كلها صورة الطفل الذي يقذف به خارج الرحم، وكلها صور للنفايات التي يلقي بها خارج الجسد، وكلها موضوع الرغبة object of desire. وموضوع الرغبة عند لاكان هو ما يسميه الآخر الصغير، أو ما يقع في الاصطلاح للفرنسي تحت: objet-petit-a. إن فصال الطفل عن أمه، ثم انفصاله - بعد ذلك - عن صورته في المرأة، هما النموذج paradigm الذي تؤسس عليه كل صور الانقسام الأخرى. في هذا السياق يصوغ لاكان أسطورة يصور بها فكرة موضوع الرغبة على غرار ما فعل أفلاطون في المائدة Symposium، حين أخبر على لسان أرسيتوفان بقصة المخلوق ذي السيقان الأربعة الذي كان له ألتا الذكورة والأنوثة معاً، وصب عليه زيوس غضبه فشطره بالسيف. ظل كل شق منذ تلك الساعة يسعى سعياً حثيثاً للالتحام بشقه الآخر، لكي يبلغ الاكتمال الذي كان عليه قديماً، فتراه يبادر إلى كل شيء يخاله قسيمة المفقود، فهو يلتزمه التزام الغريم في قول القائل:

فتلازما عند الفراق صلبة أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

هذه الأسطورة تعيننا كذلك على فهم فكرة موضوع الرغبة، لكنها غير الأسطورة التي يصوغها لاكان ويدعونا فيها إلى أن نتخيل ما يقع لحظة الميلاد، ويمزج صورة البيضة التي تتشق عن

محتوياتها بصورة كيس "الخلاص"، أو المشيمة، حين ينشق ليخرج الطفل. لنفترض أن شيئاً ما انفلت هارباً من البيضة وهي تنكسر - شيئاً آخر غير السخد الذي كان يتغذى عليه الجنين قبل أن يخرج من أغشيته. لننصوّر هذا الشيء رقاقة مائية شفافة منبسطة ومتزلقة كقماش الكريب، ولكنها حية كالأميبا. وهي تقاوم الفناء، فهي حية أبداً، وهي كذلك لا تقبل الانقسام، وإن كانت نتاج الانقسام. هذه الرقاقة تأتي فتحط على جسد المولود لتغطيه تماماً: مصاص دماء يأخذ في ابتلاع الوليد ببطء وهدوء. يخترع لاكان لهذه الرقاقة المتخيلة اسماً يلعب فيه كعادته بالألفاظ *Hommelette*، وهي كلمة مركبة من الكلمتين الفرنسيّتين: *l'homme* (إنسان) و *omelette* (عجة). فهي مزيج من الإنسان والبيضة. والذي يشير إليه لاكان بهذه الكلمة هو ما كان فرويد يطلق عليه لفظ "ليبيدو". تقول كاترين كليمنت⁽⁴²⁾: C. Clement إن أسطورة لاكان تعين على فهم أشياء تتعلق بالليبيدو: كيف أنه لا يقاوم، ولم كان عصياً على الفناء، ولم صنفه فرويد ضمن غرائز الحياة في مقابل غرائز الموت؛ فهو في الأسطورة اللاكانية عضو حي غير فان، لأنه العضو الوحيد الذي يتولد من عملية الانفصال، والوحيد الذي لا يقبل الانقسام فلا يمكن أن يصبح ذكراً أو أنثى. هو جوهر البيضة، وهو النظير الأسطوري للروح التي يُظن في المعتقد الديني أنها تخرج من الجسد ساعة الموت، أو بعبارة أدق: الضد والنقيض وليس النظير؛ لأن تلك الرقاقة الأميبية تدخل الجسد ساعة الميلاد، ثم إذا هربت منه ضاعت إلى الأبد.

إن كلمة هوميليت التي اخترعها لاكان تنهض للدلالة على كل شيء من شأنه أن يكون موضوعاً للرغبة. والإنسان منذ أن انفصل عن الهوميليت لا يفارقه الشعور أبداً طيلة حياته بأن لهذا

المخلوق الآخر شأناً فيما يحدث من رغبات موضعية وقتية في أجزاء جسده المختلفة. الآخر الصغير في المصطلح اللاكاني هو بمثابة الآلة التي تطلق العنان للرغبة، فتحررها من مكنها وتبعثها إلى الحركة. وإذا أحصينا الأشياء التي تدخل تحت هذا الاصطلاح، وجدنا القائمة طويلة. ويدخل فيها صدر الأم "الثدي"؛ لأن الطفل سينفصل عنه ويفقده. ويدخل فيها كذلك الطفل نفسه؛ لأنه شيء يسقط من جسد الأم. الآخر الصغير هو أساساً كل ما يسقط من الجسد. وأياً قناة في الجسد تربط داخله بخارجه، كان ثمة الآخر الصغير، كالنفس:

كلن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر
يعل به برد أنيابها إذا غرد الطائر المستحر^(٤٣)

والصوت:

يرعن إلى صوتي إذا ماسمعنه كما ترعوي عيط لي صوت أعسا^(٤٤)

ويجتمعان معا في الغناء:

إذا قلت رَوْحاً أرْن فرانق على جلعدها هي الأباجل أثرا^(٤٥)

كذلك النظرة لأنها تخرج من فتحة في الرأس:

إذا نال منها نظرة ريس قلبه كما ذعرت كلس لصبوح لمخرا^(٤٦)

وكل أولئك موضوع الرغبة.

ومما يضاف إلى القائمة كذلك فضلات الجسد لأنها أشياء تسقط منه. والرغبة ترتبط أساساً بالنفايات: زنبيل النفايات هو - عند لاكان - كمهد الطفل. ولذلك تُعطى له أهمية في بعض أعمال بيكيت، كما أعطى امرؤ القيس له كذلك أهمية حين جعل صحراء الغبيط مكاناً لاستعراض الثياب النفيسة:

وَألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل
الطفل يخرج من الرحم كما تخرج النفاية أو فضلات
الجسد. والآخر ما هو آخر الأمر إلا كل مفردة من هذه المفردات
التي تتجمع كلها حول فكرة النفاية.^(٤٧) ولو كان اللسان العربي
لسان أصحاب التحليل النفسي من اللاكانيين، لكان قولهم الذي
يصدعون به حينئذ دون توقف أو مراجعة - وأعتذر للقارئ
العربي منه: "إن الآخرَ آ.....خرا".

ديالكتيك الرغبة يقتضي أن نقيم تفرقة بين الـ"أنا" وبين الـ"تي". الـ"تي" مصطلح أستعمله مقابلاً لما يرادف الكلمة الأجنبية ego ، مستعيراً إياه من إحدى قصائد عز الدين إسماعيل^(١٨)، وهي قصيدة " . . . تي":

أحسبني عرفتني في أول الطريق
كان المدى - على المدى - بعيداً
لكنني في غمرة المجهول قد نسيتني
وعندما وقفت في مشارف الغروب
وجدتني أنكرني

نصادف مثل هذه التفرقة أيضاً عند أصحاب التحليل النفسي. الـ"تي" أقرب إلى مفهوم الهوية عند لاكان، فهي الناتج الذي يتحصل في مرحلة المرأة من التماهي بالصورة المرآوية. وهي لذلك تكوين خيالي، توهمي imaginary، بمعنى أنه قائم على الفنتازيا، على عكس الذات subject التي هي نتاج الرمزي symbolic، أو اللغة. الـ"تي" هي حيث يغترب الذات أو الـ"أنا" عن نفسه، باتجاهه إلى القسم أو النظر الذي يراه في المرأة.

ونظير أبيات عز الدين قول امرئ القيس:^(١٩)

فلا تتكروني إنني أنا ذاكمو ليالي حل الحي غولا فالعسا

الـ"تي" هي في تصور الذات ثابتة، وهي بسبب ثباتها هذا تقاوم نموه [نمو الذات] وتغيره اللذين يكمن فيهما كينونته الحقّة: تقاوم الـ"تي" الحركة الديالكتيكية للرغبة. الأبيات المخيفة في

قصيدة "تي" تقرر بنوع من الاختلاف. وهي تتطوي على صورة للذات أشد تعقيدا، فلا يرى الذات نفسه في مرآة إلا وتقوم بينه وبين صورته المرآوية واسطة من مرآة أخرى. بيت امرئ القيس - على خلاف ذلك - يعلن هذه المقاومة بوضوح حين يسوي بين "أنا" و"تي": إنني أنا ذاكمو. وهنا عدة قراءات. الأول: إنني أنا = إن "تي" أنا. الثانية: أنا ذاكمو. الثالثة: إنني ذاكمو. وكلها تتطوي على مقاومة اندلاع الأنا وطلوعه في أفق الكينونة، حيث الحركة والتغير. امرؤ القيس إنما يرى الواقع في ضوء رغباته وخيالاته.

الهوية عند لاكان هي التماهي. هي ما ينعكس في الأشياء من صورة الذات. وهي كذلك شيء مستعار يستعيره الذات مما يسميه لاكان "الآخر" الكبير الذي يتكون من القانون والمجتمع والآخرين. والآخر الكبير موقعه في اللغة؛ لأنها الأساس المشترك الذي يمكن به أن تكون لنا صلة بهؤلاء - القانون والمجتمع والآخرين. من النظام الرمزي أو اللغة يستعير المرء هويته، أو بعبارة أخرى تتسرب فيه هذه الهوية أو يتشربها من النظام الرمزي. هي ليست هويته في الحقيقة. وهذا هو قول رامبو: (٥٠) إنني آخر I is another. وهو أيضا قول امرئ القيس: أنا ذاكمو، بمعنى أنا ذاكمو الآخر (القديم). وهو أيضا - بمعنى من المعاني - قول عز الدين: وجدنتي أنكرني.

وإذا كان لاكان قد ذهب في مقالته عن مرحلة المرآة إلى المعنى الحرفي، وهو النظر في المرآة ورؤية الآخر "تي" فيها، فإن هناك معنى آخر من المرآة يتمثل في أفراد المجتمع أو الآخرين. إن أهمية اللغة - بحسب لاكان - ليست في كونها أداة توصيل، لكن في أن الناس يريدون بها أن "يكونوا" - أن يكونوا شيئا ما بالنسبة لامرئ ما، أن يكونوا صورة الآخرين عنهم التي

اكتسبوا في طفولتهم قبل اكتساب اللغة، صورة ذلك الطفل الجميل الفائن الذي التف حوله يوما ما أفراد الأسرة المحبون.^(٥١)

حين ينظر الطفل في المرأة يرى أعضائه كلاً مجتمعاً، على حين يخبر جسده في الواقع أجزاء متفرقة، كل جزء منها مستقل وله إرادة تعمل بذاتها: قدمه، يده، رأسه، مرفقه إلخ. هنالك يهرب من الشيء المخيف، وهو التفتت إلى ما هو خير من ذلك بالنسبة له، وهو التماهي أو التوحد بالصورة المرآوية: يظن نفسه - على خلاف غيره من الحيوان حين يرى صورته - أنه ذلك الذي يراه في المرآة، أو ما يسميه لكان الأنا المثالي. ثمة الثبات والاكتمال والوحدة والتحكم في الأجزاء. هذا حادث قبل دخول الطفل اللغة، أي قبل أن يصبح ذاتا يتكلم. ويحدث مثله أيضا عندما يتحقق له ذلك، أي حين يصبح ذاتا يتكلم، فيكتسب الهوية من الآخر الكبير، الهوية التي هي أوهام وخيالات مغلوطة تقوم على إساءة فهم الذات، حيث تبدو (الذات) وكأنها هي في جميع أحوال الزمان والمكان، وهي رغم ذلك ذوات متفتنة متباينة.

لقد أراد هيجل في كتابه فتمنولوجيا الروح إبطال هذه الفكرة الخادعة عن النفس التي يراها الذات هوية ذات كيان مجرد قائم بنفسه، ورأى ضرورة أن يتبين الوعي نفسه على أنه من صنع التاريخ، متلما هو صانع له كذلك. وهذا ضروري لتخليص النفس من أسر الـ"ني". والفرد الذي لا يتبين تاريخية نفسه، بل ينظر إليها على أن لها هوية مستقلة بنفسها عن الزمان والمكان وأنها غير متوقفة على ثقافة المجتمع والعصر وعاداتهما، هو عند هيجل غريب عن نفسه. الوعي بالذات قائم عند هيجل على الديالكتيك. فهو غير ممكن إلا إذا كان موضوع الوعي وعيًا آخر. أما إذا كان موضوع الوعي الطبيعة لم يكن ممكنا أن يتمخض عن ذلك وعي

للذات بنفسها [أعني بنفسي وهي في حال الوعي بشيء ما].
لديالكتيك يجري على هذا النحو: وعي بالذات يلتقي بوعي آخر
مثله. ويترتب على ذلك أمران: أن الوعي بالذات يخسر نفسه لأنه
يقع عليها حينئذ ككيان آخر. ثم إنه بفعله هذا يكون قد أبطل
الآخر؛ لأنه لا يراه على أنه كيان جوهري، بل يرى فيه نفسه هو.

لكن الذي لا تعكسه مرآة هيجل ولا مرآة لاكان، إنما هو
الرغبة التي هي مصدر كل نشاط الإنسان، وهي أبسط صورة
للوعي بالذات وأكثرها بدائية، لأن الحيوان يشعر بنفسه كذلك من
خلال الرغبة (وتسمى حينئذ الحاجة في الاصطلاح اللاكاني)،
يشعر بالجوع مثلا فيشعر بذاته. بم إذا تختلف الرغبة الإنسانية عن
رغبة للحيوان؟ لا تكون الرغبة إنسانية حتى تكون رغبة في رغبة
الآخر. هنالك تتجاوز الحاجات البيولوجية والدوافع العضوية. ولا
يمكن حينئذ للمرء أن يثبت للأخر أنه ذلك الذي يعلو على حاجاته
للغريزية إلا بالمخاطرة بحياته العضوية. أو كما يقول كوجيف: (٥٢)

كل رغبات الحيوان هي في التحليل الأخير من أجل
حفظ حياته. ولذلك كان يجب على الرغبة الإنسانية أن
تتجاوز هذه الرغبة في حفظ الحياة.

ويقول في موضع آخر (٥٣) شارحا عبارته تلك بأن الإنسان:
"مستقبل على المخاطرة بحياته البيولوجية ليشتبع
رغبته غير البيولوجية.

ويقول هيجل: إن الكائن الذي ليس بمقدوره أن يضع
حياته رهن الخطر في سبيل تحقيق أهداف لبست عضوية ملحة،
أي الكائن الذي لا يستطيع للمخاطرة بحياته في نزال من أجل
المسرة أو المنزلة العليا فقط ليس كائنًا إنسانيًا عن حق".

يطبق لاكان تحليل هيجل للصراع بين السيد والعبد من أجل

التعرف على النفس والوعي بها، على تطور الطفل. الطفل يرغب أن يُرغَب: أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم. لكن عليه أن يقمع هذه الرغبة بسبب قانون "لا" الأبوي، أو اسم الأب كما يقول لاكان [اسم الـ"لا"؟] الذي هو علامة على دخول الطفل الاجتماعي، على اكتسابه اللغة والقانون والثقافة، وهو ما يصبح به المرء إنسانياً، أي ما يدخل به العالم الإنساني. إن إخضاع الرغبة للقانون واللغة هو الكبت الأول. والتهديد بالخصاء هو للرمز الملائم لهذا التبرؤ من الرغبة في الرغبة التي يرمز لها بالرغبة في أن نكون الفالوس.

وعلى هذا، فهناك - بحسب لاكان - نزال الحياة والموت عند نقطة دخول المرء الثقافة، جعل فرويد يربط "ظهور دال الأب، باعتباره صانع القانون، بالموت، ولو كان ذلك الموت قتل الأب". وهذا يشبه رأي هيجل في نزال الحياة والموت كشرط لكل التاريخ الإنساني. وفي كلتا الحالتين يترك هذا النزال الرغبة في الاعتراف والتعرف بغير إشباع.^(٥٤)

البكاء على الأطلال بكاء على انفصام العلاقة بين الأم والطفل. الأطلال مقترنة بالفراق والانفصام، وهي الماضي الدابر الذي سادت فيه للواحدية ولمتداد الأنا والعالم، الأنا والأم، الأنا والآخر. وقد أذعن الطفل للفراق مرغما، وقلبه المنفطر يلتفت للوراء أبدا:

وتلفتت عيني فمذ خفيت غي لطلول تفت قلب [شريف لرضي]

نتبين في شعر امرئ القيس دائما لحظتين: لحظة الماضي، وهي لحظة سيادة مطلقة، ولحظة الحاضر - لحظة القول الشعري، وهي لحظة عبودية أبدا: العلاقة بين الحاضر والماضي صورة أخرى من صراع العبد والسيد. لحظة الحاضر هي لحظة الكرب - لحظة الخفاء، ولحظة الماضي هي لحظة السرور بالقوة الأوقيانية oceanic power. في جميع شعر امرئ القيس تظهر هذه المفارقة بين الماضي والحاضر:

فإن أُمسِ مكروبا ، فيارب بهمة	كشفت إذا ما سودَّ وجه الجبان
وإن أُمسِ مكروبا ، فيارب قينة	منعمة أعملتها بكران
وإن أُمسِ مكروبا ، فيارب غارة	شهدت على أقب رخو اللبان ^(٥٥)

ولحظة الحاضر لا تيسر أسباب الوصال/الاتصال/الواحدية التي يسرتها لحظة الماضي:

قلو أن أهل الدار فيها كعهدنا	وجدت مقبلا عندهم ومعرسا
فلا تتكروني ، إنني أنا ذاكمو	ليالي حل الحى غولا فالعسا
فيارب مكروب كررت وراءه	وطاعت عنه الخيل حتى تنفسا

وباربع يوم قد أروح مرجلاً حبيباً إلى البيض الكواع أُمسأ^(٥٦)

ولذلك لا يتوقف البكاء في شعر امرئ القيس. "التماهي هو الذي يشرح ذلك الشعور الحزين بالحنين، حينما تعيد إلى الحياة صورة النفس الأولى لك، وذلك بأن تدرك أنها ذهبت إلى الأبد".^(٥٧) هو إذا التماهي بالطفل وبالدار والمحبوب وغير ذلك. هذا البكاء نوع من رفض الخصاء الذي يراه أصحاب التحليل النفسي أمراً متأصلاً في كل بنية المرض النفسي؛ إذ من المستحيل قبول الخصاء قبولاً مطلقاً.

وإذا كان الأنا، أو الذات لا يصل إلى السواء النفسي إلا بقبول الخصاء، فإن السواء النفسي المطلق أو التام أمر من المستحيل تحقيقه. حتى في حالة العصاب neurosis، وهو أقرب شيء إلى مثل هذا الوضع، يحصن الأنا نفسه ضد ما يتبينه في الآخر وهو الأم the Other من نقص (تفتقر الأم إلى الفالوس وليس بإمكان الطفل أن يكون ذلك لها) بأن يجمع وعيه بالخصاء، وبالتالي يجمع رغبته من أن تتحقق تحققاً تاماً، حيث كانت الرغبة مبناها على الفقد الذي هو أمر يقتضيه قبول الخصاء. والحالة الأخرى، وهي الذهان psychosis، أمعن في رفض الخصاء من تلك، وفيها ينبذ الذات الخصاء (الرمزي) نبذاً مطلقاً، فيعود إليه في صورة الهالوس التي تعاوده بتأثير جسده إلى أشلاء^(٥٨) وصورة الجسد الممزق مما يتردد في شعر امرئ القيس كثيراً. وهذا التمزق عبرت عنه أسطورة الحلة المسمومة التي أهداها إليه قيصراً: هذا خيال جمعي وهو نوع من تفسير شعره:

فلو أنها نفس تموت جميعاً ولكنها نفس تساقط أنفاساً^(٥٩)

وفكرة الجسد الممزق إنما ترتبط كما سبق بذكرى لا تفارق

خيال الـ "أنا" أبداً، ذكرى جسده المتساقط الذي لا يساوق بعضه بعضاً. وهذه الذكرى تظهر في أشكال مختلفة تمر على البال في صورة تقطيع الأوصال، أو صورة الخصاء - بقطع المذاكير التي ترلود الخيال الإنساني.^(١٠)

كذلك تصدق فكرة "الجسد المتساقط" fragmented body ، لا على الصور الحسية للجسد الإنساني فحسب، ولكن على كل شيء يشير إلى التفتت والتشقق، كالذي نراه في المعلقة مما يترتب على السيل من آثار التمزق والتشتت والتباين. الخصاء يمكن أن نقرأه في كثير مما جاء في وصف السيل. فمن مظاهر ذلك أن تتقصف أشجار الكنهيل، وأن تنهار جذوع النخل في تيماء. ومن مظاهره كذلك سقوط الآطام إل :

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة يكب على الأذقان دوح الكنهيل
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بحندل

تيماء المتيمّة - إذا جنحنا إلى اللعب بالألفاظ على الطريقة اللاكائية - وهي حينئذ الأم [راجع فيما سبق خصاء الأم]، حنّم عليها أن تخضع لمبدأ الانقسام: القطم - القطم - الفصل إلخ.

الخصاء في بعض صورهِ يقع في لغة امرئ القيس تحت اسم الـ "إلهاء":

ومتاك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيته عن ذي تمانم محول

وهذا خصاء الأم أيضاً: الحيلولة بين الأم والطفل، الأم التي ينظر إليها ذو التمانم على أنها تتوق إلى الفالوس. شعر امرئ القيس كله إلهاء، أو حيلولة بين الأم والوليد. فإذا كانت تيماء هي الأم، فوليدها الذي يُقطع عنها يتمثل فيما يلاصقها من شجر وبناء. كلمة "اللهو" كذلك من الكلمات المهمة في شعر امرئ القيس:

ألازمت بـساسة اليوم أنـني كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي^(١١)

اللهو لايفهم بمعزل عن فكرة الخصاء. اللهو كله في شعر
امرئ القيس من باب إيقاع للخصاء، لو لنقل: إن إيقاع الخصاء
يشير إليه الشاعر بكلمة "اللهو". فإن قرأنا قوله:

كذبت لقد أصبي على المرء عرسه ولمنع عرسي أن يزُنْ بها الخالي^(١٢)

فلنضع في أذهاننا إمكانية لقراءته على نحو مختلف عن
الطريقة المعتادة؛ إذ يمكن أن تُقرأ العلاقة الثلاثية بين الأنا والمرء
والعرس، وكذلك بين الأنا والعرس والخالي في البيت، في ضوء
العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديسي: الأب والأم والطفل. الشاعر
في الحالتين يقوم مقام الأب في فطم هذه العلاقة وفصمها. أصبي
على المرء عرسه معناه إفساد هذه العلاقة وإبطالها. كذلك المنع
في شطر البيت الثاني، فهو المنع الذي هو مضمون قانون الأب:
هو "لا" المعارضة التي هي مبدأ الفطام/الانقسام.

قصيدة "سلمى" - وهي قصيدة الرغبة بالدرجة الأولى
par excellence تنطوي كذلك على صورة الأب القاسي الذي
يهدد الأنا بالعقاب:

يغط غطيـط البكر شد خناقـه ليقتلني والمرء ليس بقتال^(١٣)

ولكن الخوف من الموت "لا يؤذن بمرحلة أخرى من تطور
الوعي [في الجدل الهيجلي] ما لم يكن هذا التهديد من السيد قد جعل
الخوف من الموت وسيلة يفرض بها على العبد ما يريده. هنالك يتعامل
العبد مع رغباته: العبد لا يمكنه أن يسيطر على رغباته سيطرة بناءة
إلا من خلال تهديد يأتيه من آخر. وفضلا عن ذلك نعرف أن هذا
الآخر (السيد) يقوم بوظيفة "تي المثالي" ideal ego تجاه العبد. ولذلك
يمكننا أن نفهم إشارة لاكان إلى "الأب للقاسي" أو "صورة المنسقم" the

punisher على أنها أكثر من مجرد إشارة إلى حقيقة واقعية. يمكننا فهمها - من خلال الديالكتيك الهيغلي للرجبة - على أنها إشارة إلى "ضرورة الوعي".^(٦٤)

لنعد مرة أخرى إلى ديالكتيك الرجبة. العدوانية الموجودة في صراع الحياة والموت بين طرفين من الوعي سيصبحان السيد والعبد - في تفكير هيغل، لا تشرح إلا وجهها واحدا فقط من أوجه العدوانية التي تتناولها نظرية لاكان. النقطة الأساسية في نظرية لاكان عن العدوانية هي أنها استراتيجية دفاعية يلجأ إليها حين تُهدد وحدة النفس بضياغ المثال. وهذا يرتبط بنظرية مرحلة المرأة التي تزود الصورة المثالية الذات فيها بوحدة ليست له في واقع الأمر، ولكنه يمنحها نفسه عن طريق الإسقاط.

لكن ديالكتيك السيد والعبد يمكن أن يكون مفيدا في فهم صورة أخرى من العدوانية تكلم عنها لاكان. تحدث لاكان عن عدوانية يقوم بها شخص [في حالة امرئ القيس الأب الذي ينهيه عن الشعر] هو بالنسبة للذات بمثابة الصورة في مرحلة المرأة. كأنما يريد لاكان أن يلفتنا إلى أن للعلاقة بين الذات وصورته اتصالا بالعدوانية منذ البداية. وكان الذات لا يلصق نفسه إلى صورته في المرأة على نحو تلقائي محض، بل بسبب التهديد الذي يتجه إليه من قبل النموذج. وهذه نفسها فكرة هيغل التي يذهب فيها إلى أن التهديد بالعقاب أمر لا غنى عنه في قضية التعليم حتى تكون له، أي التعليم، فاعلية أو حتى يستطيع الذات أن يرقى إلى المستوى المثالي المطلوب. يقول هيغل: إن عقاب الآباء لأبنائهم ليس مرادا به إقامة العدالة، ولكن الغرض منه... تخويفهم من ممارسة نوع من الحرية ليس إلا حبال تتصيدنا بها الطبيعة، ودمج المصلحة العامة في وعيهم وإرادتهم^(٦٥).

أليس هذا ما تشير إليه أخبار امرئ القيس حين نهاء أبوه
عن الشعر ولجّ هو فيه لجاجة من طلق الاجتماعي طلاقاً بانئنا، كما
تريد أن تنبهنا الأخبار التي تقول بصحبته الصعاليك؟ أليس هو
الشعر وحده موضوع قصيدة سلمى. ألم يقل امرؤ القيس أن ليس
له من سلمى وغيرها مما يذكره من المغامرات والتجارب إلا
الذكر، إلا الشعر، إلا الألفاظ، وبقي له الخواء وتلاشي الواقع:
وماذا عليه أن ذكرت أوانسا كغزلان رمل في محارب لقي^(١٦)

في هذه القصيدة ما يبدو منه أن للشاعر لا يريد أن يعترف
بالخصاء أو أن يقر به: والمرء ليس بقتال. كذلك يبدو أنه لا يعترف
بالكسر: سلمى تشير إلى ذلك. الأعلام المؤنثة - كما سبق - هي
دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. سلمى تشير إلى السلامة، إلى الكيان
الذي لم يتفتت وبرئ من الكسر. لكن ألا يعترف بالكسر حقاً؟ قصيدة
"سلمى" لا ينبغي أن يغيب عنا ما فيها من بعد آخر؛ فهي كذلك قصيدة
بسباسة، وهو الاسم الآخر للمرأة الذي يظهر في القصيدة:

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي

البسباسة بما تشير إليه من تفتت هي القسم الآخر لسلمى،
وهي الوجه المقابل لها. البسباسة ترجع في أصل اشتقاقها^(١٧) إلى
البس، وهو الفت، مثل البسيصة. ومما يؤيد ذلك - وهو أمر غريب
حقاً - أن سلمى تظهر في قصيدة الشاعر في سياق المنضي
والبسباسة في سياق الحاضر - سياق الخصاء. وهذا كله يتفق مع
ما تقدم من أفكار، حيث الماضي قرين السلامة والواحدية
والحاضر صنو التشقق وضياح الصورة المثالية. وتتأكد دلالة
البسباسة على الفت والهشم حين نفاجاً باقترانها بأم هاشم:

له الويل إن أمسى ولا أم هاشم قريب ولا البسباسة ابنة يشكر^(١٨)

كذلك من صور إنكار الخصاء ومواجهة لاء الأب قول
امرئ القيس:

أَيَقْتَلْنِي وَالْمَشْرِفِي مَضَاجِعِي وَمَسْنُونَةَ زَرْقِ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ^(٦٩)

المشرفي وأنياب الأغوال، أو المسنونة الزرق التي يحيط
امرؤ القيس نفسه بها، أشبه شيء بالأفاعي التي تخرج من رأس
ميدوسا Medusa. يقول فرويد: إن هذه الأفاعي التي حلت محل
عقائصها أو غدائرها أو شعر رأسها هي كلها مرات من إنكار
الخصاء. هي إنكارات للخصاء بقدر عدد هذه الأفاعي أو
العقاص.^(٧٠) كذلك الشأن في امرئ القيس: هو ينكره مرات بعدد
الأسنة التي يضاجعها. لكن أنياب الأغوال - من جهة أخرى -
تذكر الأنا لللاهي، المستهتر بإنكار الخصاء، تذكره مرات بعددها
كذلك أن الخصاء أمر واقع.^(٧١)

فأسقي به أختي ضعيفة إذ نأت وإذا بعد المزار غير القريض
يتحدث امرؤ القيس^(٧٢) عن الخواء الذي يقتدرن بالرجبة:
ذهاب الشيء وحلول الرمزي محله. ذهاب الأم التي نشق عنها
ونأت فلم يبق غير القريض، وغير الألفاظ التي يذكرها بها. الأخت
كالأم، كلاهما مخرم حرّم عليه أن تدوم علاقته به. سيجد التحليل
النفسي هنا مناسبة للإشارة إلى الاتصال بالمحارم. والأخت كذلك
شقيق النفس، وهذا هو مغزى ذكر "ضعيفة". الضعف دلالة
الانقسام: الشيء الواحد يتضاعف بالانقسام، لكنه يضاعف مع ذلك.
وهذا هو المعنى الجامع الذي لم ينتبه له اللغويون بين الضعف الذي
يشير إلى النقص، والمضاعفة أو التضاعف اللذين يشيران إلي ضد
ذلك، إلى الزيادة. للضعف إذاً ناجم عن الكسر الذي ألح عليه امرؤ
القيس في موضع آخر من القصيدة حين قال عن البرق:
ويهدأ تارات سناء وتارة ينوء كتعتاب الكسير المهيض

لقد قلنا إن الرغبة تتولد مع الانقسام كما تتولد كذلك مع
اللغة. اللغة والرغبة صنوان، ولذلك كانا محور اهتمام كثير من
النصوص الأدبية. في هذه النصوص إقرار بأن المعنى واللغة لا
يمكن أبداً إنجازهما على نحو نهائي مغلق، مثلما أن الرغبة لا
تتحقق أبداً. ولذلك يطلب الشاعر من صاحبه إعانته على إنجاز
الشعر، الوصف، القبض على اللفظ:

أعني على برق أراه وميض يضئ حبياً في شماريخ بيض
فأسقي به أختي ضعيفة

كأنه يقول: فإنك إن أعنتني على الشعر وذكر البرق، سقيت به أختي: أعني عليه فأسقي إلخ. السقيا ليست فعلا حسيا. إنه الدعاء، أو الألفاظ ليس غي .

والغريب أننا نصادف مثل كلام امرئ القيس في قصيدة روبرت بروننج Robert Browning التي عنوانها: اثنان في كامبانيا Two in Campagna. وفيها يقول: (٧٣)

أتساءل إن كنت تشعرين اليوم
بمثل ما قد شعرت به منذ ذلك الوقت ، يدا في يد
اقتعدنا عشب الأرض، حتى نتجول
خلال الأراضي في روح معنوية أفضل
هذا الصباح من صباحات روما ومايو

* * *

أما أنا فأعرف أنني لامست فكرة
كثيرا ما ساورتني
(كارتداد الخيوط التي ترمي بها العناكب
هازئة عبر طريقنا)، فكرة أتركها للقوافي
حتى تقبض عليها وتطلق سراحها
أعينيني عليها!

.....

لذلك لا نتفق مع الشراح في جعل المعنى في أعني على برق: "ساعدني على النظر إليه"، بل ساعدني على القبض عليه باللفظ، بالقريض. ولذلك أيضاً نستطيع أن نفهم لم انتهت قصيدة الشاعر بالموت:

أرى المرء ذا الأذواد يصبح مُحْرَضا كإحراض بكر في الديار مريض

كان الفتى لم يغن في الناس ساعة إذا اختلف اللحيان عند الجربض

الموت عند لاكان حنين إلى التساوق المفقود، إلى الانسجام والتآلف والواحدية. إنه الرغبة في العودة إلى الاتحاد بالأم التي كان الـ"أنا" يرى نفسه وإياها شيئاً واحداً. كذلك كان لاكان يرى دافع الموت مرتبطاً بالنظام الرمزي، أو اللغة، ويراه القناع الذي يتخفى وراءه.^(٧٤) القريض والموت، ذلك هو موضوع قصيدة امرئ القيس.

أوجه الشبه بين امرئ القيس وأوديب الملك كثيرة: امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك، وأبوه ملك. وهذا "ذو القدم المتورمة" والآخر "ذو القروح" (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب في النيه: الضليل والأعمى. وفي القصة التي يرويها صاحب الأغاني^(٧٤)، يظهر لغز أبي الهول مقلوبا: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. واللغز قائم في الأسطورة العربية على وحدات ثلاث كلها أرقام: ما ثمانية وأربعة واثنان؟ كما في الأسطورة اليونانية: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع، وعند الظهر على اثنين، وفي المساء على ثلاث؟

والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج: يتزوج امرؤ القيس بالجارية بعد نجاحه في حل اللغز، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريبا، حيث يتزوج من يجيب عن اللغز [أوديب] بالملكة. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك، مثلما هو قائم في القصة اليونانية: من لم يجيب عن اللغز يقتل.

وفي القصة العربية يظهر نكاح المحارم الذي لم يتم التعبير عنه تعبيرا صريحا، على نحو مقلوب لما هو في القصة اليونانية. أوديب يتزوج أمه، على حين يتزوج الآخر من ابنته. وهذا هو دلالة ذكر الأب في القصة الذي يحمل ابنته الصغيرة.

وقد عبرت القصة العربية عن الخصاء الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابله التي تشق النفس نفسين. كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة.

نصفين. كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأم وأنها لا تملك الفالوس، بنقص النحيين أو الوعائين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها في الثقافة العربية عموماً بأنها وعاء الرجل. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من الفصّة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة وبجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفى الجواب الصريح، تم له ما أراد؛ لأنه يتبرأ حينئذ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ الخصاء الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

"إن امرأ القيس آلى بألية ألا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة وثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلية (الطبي: حلّمت الضرع التي فيها اللبن من ذوات الحافر والسباع، كالثدي للمرأة). وأما أربعة، فأخلاف الناقة (الخلف: حلّمة ضرع الناقة القادمان والآخران. وجعلوا الخلف في الخف والظلف-أي ذوات الخف وذوات الظلف، والطبي في الحافر والظفر). وأما اثنتان، فتدنيا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف (الوصيفة: الخادم والأمة) وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبداً له إلى المرأة وأهدى إليها نحياً من سمن (النحي: الزق) ونحياً من عسل وحلة من عصب (العصب: ضرب من برود اليمن). فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعشرة (العشر: شجر له

صمغ، من العضاء، وهو من كبار الشجر) فانشقت، وفتح النحيين
 فطعم أهل الماء منهما فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف
 (يقال الحي خلوف أي غيَّب) فسألها عن أبيها وأما وأخيها ودفع
 إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد
 قريبا، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس،
 وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضبا. فقدم الغلام على مولاه،
 فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيدا ويبعد قريبا، فإن
 أباهما ذهب يحالف قوما على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق
 النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تقبل امرأة ^{شقي} ^{سوء الأثر} ^{نفساء} (يقال قبلت القابلة
 المرأة إذا قبلت الولد أي تلقتَه عند الولادة). وأما قولها: إن أخي
 يراعي الشمس، فإن أخاها في سرح له يرعاه فهو ينتظر وجوب
 الشمس ليروح به. وأما قولها: إن سماءكم انشقت، فإن البرد الذي
 بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضبا، فإن النحيين اللذين
 بعثت بهما نقصا، فاصدقني. فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من
 مياه العرب، فسألوني عن نسبي، فأخبرتهم أنني ابن عمك، ونشرت
 الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال:
 أولى لك. ثم ساق مائة من الإبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا
 منزلا، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس،
 فرمى به الغلام في البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم
 أنه زوجها. فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي
 هو أم لا! ولكن انحروا له جزورا وأطعموه من كرشها وذنبها.
 ففعلوا. فقالت: اسقوه لبنا حازرا، وهو الحامض. فسقوه، فشرب.
 فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم (الفرث: السرجين أي السروث
 مادام في الكرث)، ففرشوا له. فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني
 أريد أن أسألك. فقال: سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج سَفَاك؟ قال

لتقبيلي إياك. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم يختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد، فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا! ولكن انحروا له جزورا، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: وأين الكبد والسنام والملحاء؟ (الملحاء من البعير الفقير التي عليها السنام، أو ما بين السنام إلى العجز، أو لحم مستبطن للصلب من الكاهل إلى العجز إلخ): فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبناحازرا. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثينة؟ (الصريف اللبن ساعة يصرف عن الضرع، أي الذي ينصرف عن الضرع حارا إذا حلب) فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث. فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مِم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحبرات. قالت: فمم تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهومات (الخيال الجياد): فقالت: هذا زوجي لعمرى، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية.

إذا استشرنا ليفي- ستروس فيما نحن بصدده من هذه القصة، أخبرنا بوجود علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألفاز ونكاح المحارم: أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يواجه بلغز. في حضارة بعض قبائل الهنود (قبائل البويبلو) يلقي المهرج، وهو ابن زنا المحارم، ألفازا على النظارة. البومة التي تلقى على البطل في قصص الألبونكوينز أسئلة يتحتم عليه أن

يجيب عنها وهو يعاني سكرات الموت، لها صلة قرابة بالساحرة التي تكتشف أن ابنها وابنتها يقعان في المسافحة. وهكذا، فحيث يكون اللغز يكون سفاح المحارم.....

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تسأل، كما في قصة برسيمفال معنوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالآ إلى السؤال الذي كان يفترض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فما يرى ستروس قائم إن لم يكن لبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جدا ولا بعيدين جدا. لا إفراط ولا تفريط. للذي في الأساطير بطل يقترب جدا فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرّة. برسيمفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوبا؛ إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذ، فسؤال بلا جواب هو الصورة للمقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجد إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته؛ ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو.^(٣٦)

الخطر الذي تشتمل عليه قصة امرئ القيس إذا، وهو خطر القتل، إنما جاء من شدة الاقتراب، من الإفراط، لا التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عن امرئ القيس. أخبار امرئ القيس ليست تأريخاً لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه. إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة علي نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امرؤ القيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة، ثم سؤال المرأة مبني على ثلاث خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديته، وسؤال العبد للمرأة عن ثلاثة - أبيها وأُمها وأخيها إلخ) إنما هي تأكيد على المثلث الأوديسي: الأم - الذات - الأب. إشباع مبدأ الثلاثة تولد أولاً من هذا المثلث، ثم مضى ثانياً في تأكيده.

والرغبة النهمة التي لا ترتوي أظهرتها الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحداً. ثم إن هذه الرغبة تكف دائماً. جاء في الأغاني: (٧٧)

ومر بنبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو
الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه، وهي ثلاثة: الأمر والنهي
والمتربر، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم
أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه
الصنم وقال: مصصت بظر أمك لو أبوك قتل ما عقتني.

ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هو ثقافتها التي
يأبى الشاعر أن ينقاد لها. ولاء الأب، أو الخصاء الذي لا ينقاد له
الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام.

امرؤ القيس في خطاب ماوية:

لماوي، هل لي عندكم من معرّس أم الصرم تختارين بالوصل نياس
أبينني لنا
.....

يشبه العاشق في خطاب بارت. كأنه يقول لها هو
أيضا: (٧٨)

وأنتِ أخبريني يا نفسي الأخرى هل ستجيبينني آخر الأمر؟

لقد تعبت منك ولم أعد مشوقا إليك. أريدك وأبيت
الليل وأنتِ بعيني. أستغيث بك عليك. أجيبيني، فاسمك
أضحي كفتيت المسك الذي تنتشر رائحته من حولي.

تنوب للفروق بين "أنا" (التي تتخذ صورة ياء المتكلم -
المفرد تارة، ثم ضمير المتكلم للجمع تارة أخرى) و"أنتِ" (التي
تتخذ صورة ضمير المخاطب للجمع تارة وياء المفردة المخاطبة
تارة أخرى). فهل هذه العلاقات المعكوسة بين الضمائر إلا صدى
لانعكاس الأنا في المرأة: قف أمام مرآة وانظر إلى الصورة التي
نطالعك، ترى يدك اليمنى صارت اليسرى وترى اليسرى وقد
صارت اليمنى، وهكذا كل شيء منك ومنها. تظهر المرأة الصورة
معكوسة دائما:

لي: عندكم :: تختارين : نياس = أنا : أنتم :: أنتِ : نحن
ما يسميه لاكان الآخر الصغير هو الآخر الذي لا يصدق عليه
بالمرّة أنه آخر؛ تلك أنه قسيم الأنا وقرينه بصورة جوهريّة، يتشابهك
معه في علاقة هي دائما علاقة مرآوية يمكن فيها أن يحل أحدهما

محل الآخر، فهي علاقة تبادلية دائماً: الأنا، والصورة المرآوية.^(٧٩)

ويظهر هذا الآخر الصغير في بعض كتابات لاكان بوصفه الشلّو part-object، وهو أي جزء من الجسد يمكن تصوّره منفصلاً عن سائره، وذلك كصدر الأم (الثدي) في وعي الطفل.^(٨٠)

ومن الغريب الذي يلحظه الدارس لشعر امرئ القيس أنه أخفى في شعره كله ذكر صدر المرأة واستعاض عن ذلك بأجزاء الجسد الأخرى التي ظهرت عند ذكره إياها. وهي كلها أمثلة من الفتشية fetishism التي هي ملمح يميّز الرغبة في الآخر الصغير: وجيد كجيد الرئم، وكشح لطيف كالجديل، وساق كأنبوب السقي، وتعطو برخص كأنه أساريع ظبي إلخ. ولكن الذي لا ينبغي أن يفوت ملاحظتنا أن الذين قرأوا امرأ القيس قديماً خانوا رغبة في إخفاء صدر الأم حين أظهروه في اللغز الذي يطرحه: ما ثمانية، وما أربعة، وما اثنتان. بل أرادوا إشباع الرغبة في إظهاره في الأقسام الثلاثة للغز.

الرغبة كما يقول بارت في "حديث عاشق" عن الروائي فيليب سولر هي كسل شيء، فأينما تول فثم للرغبة. ثم لاشيء سوى الرغبة^(٨١). والرغبة كما يقول سبينوزا وشايعه لاكان "جوهر الإنسان"^(٨٢). الرغبة في الوقت نفسه لب اهتمام التحليل النفسي^(٨٣). وريكور هو الذي يرى أن التحليل النفسي هو أساسا ضرب من هرمنيوطيقا للرغبة hermeneutics of desire^(٨٤). كذلك فالمفهوم الذي يمكن للقول إنه يقع في القلب من تفكير لاكان إنما هو مفهوم للرغبة^(٨٥). إننا في هذا السياق نزعم كذلك أن الرغبة هي المدخل الأساسي إلى شعر امرئ القيس الذي ينبغي أن يُقَتم قبل الدخول إليه من مداخل أخرى.

هوامش البحث

(1) Skura, M. A., the Literary Use of Psychoanalytic Process, Yale University Press, 1981, p. 1.

ولقائمة مفصلة بإشارات فرويد المتكررة إلى ما لكتشفه الشعراء ، راجع :

-Holland N., Psychoanalysis and Shakespeare, pp. 1-44.

-Spector, J. J., the Aesthetics of Freud :A Study in Psychoanalysis and Art, pp. 33-145

(٢) امرؤ القيس، ديوانه ،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،ص٣٩.

(٣) نفسه ، ص٣٨.

(٤) نفسه ، ص٧٦.

(٥) نفسه ، ص٧٥.

(٦) نفسه ، ص٣٨.

(٧) نفسه ، ص٣٩.

(٨) نفسه ، ص٣٥.

(٩) نفسه ، ص٧٧.

(١٠) نفسه ، ص١٠٥.

(١١) نفسه ، نفس الصفحة .

(١٢) نفسه ، ص١٠١.

(١٣) نفسه ، ص٢٧.

(14) deMan, P., Blindness and Insight, University of Minnesota Press, 1983, p. 18.

(15) Richardson, W. J. "Psychoanalysis and the Being-question" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., *Interpreting Lacan*, p.152.

وراجع إشارات أخرى في الصفحات الآتية: 29-30, 58, 141, 153.

(16) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., *Interpreting Lacan*, pp.107-8.

(17) Korn, Francis. *Elementary Structures Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship*, Tavistock Publications, 1973, P.10.

(18) Casey, E. S., and Woody, J. M., *Ibid.*, p.108.

(19) *Ibid.*, p.106.

(20) Gunn, D., *Psychoanalysis and Fiction*, p.48.

(21) Evans, D., *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, 1996, p.140.

(22) *Ibid.*, p.22.

(٢٣) وأدائها. راجع: محمد غيث: رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة عين شمس ، كلية الآداب ، قسم اللغة العربية

(24) Gunn, D., *Psychoanalysis and Fiction*, p. 56.

(25) Casey, S., and Woody, J. M., "Hegel, Heidegger, Lacan : The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., *Interpreting Lacan*, p. 110.

(26) *Ibid.*, p.109-10

(27) Gunn, D., *Psychoanalysis and Fiction*, p.49.

(28) *Ibid.*, p. 51.

(٢٩) انظر المطقة في ديوان امرئ القيس ، الصفحات : ٢٦-٨.

(٣٠) راجع لسان العرب ، مادة "قطم" .

- (٣١) ديوانه ص ٦٨.
- (٣٢) حاتم الطائي ، ديوانه ص ٤٧.
- (٣٣) نفسه بنفس الصفحة.
- (34) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp.91-2
- (35) Kojève, A., Introduction to the Reading of Hegel, trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books, 1969, p.6.
- (٣٦) ديوانه ، ص ١٠١ .
- (37) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp.6, 38,105-6.
- (٣٨) القصيدة في ديوانه ١٠١-١٠٤.
- (٣٩) راجع ديالكتيك السيد والعبد عندهيجل في :
- Casey. S.,and Woody, J.M., "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith , J. H. and Kerrigan , W. , eds., Interpreting Lacan, pp.75-88.
- (40) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.106.
- (41) Leavy, S.A., the Psychoanalytic Dialogue, Yale University Press, 1980,p.79.
- (42) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press,1983,pp.96-7.
- (٤٣) ديوان امرئ القيس ، ص ص ١٥٧-١٥٨.
- (٤٤) نفسه ، ص ١٠٦.
- (٤٥) نفسه ، ص ٦٧.
- (٤٦) نفسه ، ص ٦٠.
- (47) Clement,C., the Lives and Legends of Jacques Lacan,

pp.98-100.

(٤٨) ديوان دمنعة للأسى.. دمنعة للفرح، الفجالة، مصر، ٢٠٠٠، ط١ ص ٦٠.

(٤٩) ديوانه ، ص ١٠٥.

(50) Lacan, J., Ecrits, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977. p.23.

(51) Easthope, A., the Unconscious, London, Routledge, 1999,p.55

(52) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel, p.7.

(53) Ibid., p.41.

(54) Casey , E. S., and Woody, J. M., "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.85.

(٥٥) ديوانه ، ص ٨٦.

(٥٦) نفسه ، ص ص ١٠٥-١٠٦.

(57) Easthope, A., the Unconscious, p.55.

(58) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.23.

(٥٩) ديوانه ، ص ١٠٧.

(60) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.23.

(٦١) ديوانه ، ص ٢٨.

(٦٢) نفسه ، ص ٢٨.

(٦٣) نفسه ، ص ٢٣.

(64) Eeke, W.V., "Hegel as Lacan's Source for Necessity" in Smith, J.H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.128.

(65) Ibid., pp.126-27.

(٦٦) ديوانه ، ص ٣٤.

(٦٧) راجع لسان العرب مادة ب س س.

(٦٨) ديوان امرئ القيس ص ٦٨.

(٦٩) ديوانه، ص ٣٣.

(70) Green , A., "Logic of Lacan's objet (a)* and Freudian Theory: Convergence and Questions" in Smith,J.H.and Kerrigan,W.,eds.,*Interpreting Lacan*,p.168.

(71)Ibid.

(٧٢) انظر البيت والقصيدة في ديوان امرئ القيس ص ص ٧٢-٧٧.

(73) Bennett, A., and N. Royle, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, p.142.

(74) Evans , D., *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* , p.32.

(٧٥) الأغاني ج٩ ص ص ١٢٠-١٢٢.

(76) Clement , C., *the Lives and Legends of Jacques Lacan* , pp.133-34.

(٧٧) الأغاني ج٩ ص ١١١.

(78) Barthes, R., *A lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard , London, Jonathan Cape,1979 .p.155.

(79) Evans, D., *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.125.

(80) Ibid.

(81)Barthes, R., *A lover's Discourse: Fragments*, p.155.

(82)Evans, D., *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, p.36.

(83) Ibid.

(84) Casey, E. S., and Woody, J. M., "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., *Interpreting Lacan*, p.81.

(85) D., *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* Evans,, p.36.

مراجع

- Ann Jefferson and David Robey. Eds. Modern Literary Theory, Totowa: Barnes 1982.
- Barthes, R., A lover's Discourse. Fragments, trans. Richard Howard . London, Jonathan Cape, 1979.
- Bennett, A., and N. Royle, An Introduction to Literature, Criticism and Theory, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Charles E. Bressler, Literary Criticism: An Introduction, Prentice-Hall, Inc. U.S. 1994.
- Clement, C , the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press, 1983.
- deMan, P., Blindness and Insight, University of Minnesota Press, 1983.
- Dylan Evans, Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, London and New York, 1996.
- Easthope, A., the Unconscious, London, Routledge, 1999.
- Ferdinand De Saussure, Course in General Linguistics, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye with Albert Riedlinger, trans. Roy Harris, London: Duckworth, 1987.
- Gunn, D., Psychoanalysis and Fiction.
- Irena R. Makaryk (ed.), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, University of Toronto Press, London, 1994.
- John R. Morss. Growing Critical. Routledge, London and

New York, 1996.

- Julian Wolfreys & William Baker, eds. *Literary Theories*, Macmillan Press, 1996.
- Kojève, A., *Introduction to the Reading of Hegel*, trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books.
- Korn, Francis, *Elementary Structures Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship*, Tavistock Publications, 1973.
- Lacan, J., *Ecrits*, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977.
- Leavy, S.A., *the Psychoanalytic Dialogue*, Yale University Press, 1980.
- Malcolm Bowie, *Lacan*, London, Fontana, 1991.
- Maud Ellmann, ed. *Psychoanalytic Literary Criticism*, Longman Group, U.K. 1994.
- Meredith Anne Skura, *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, Yale University, 1981.
- Peter G. Beidler, Boston, Ed. "Psychoanalytic Criticism", in *The Turn of the Screw*, New York, 1995.
- Raman Selden, *Contemporary Literary Theory*, Kentucky, 1985.
- Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, 1942.
- Roy P. Basler, *Sex, Symbolism and Psychology in Literature*, New York: Octagon, 1975.
- Shlomith Rimmon-Kenan, *A Discourse in Psychoanalysis & Literature*, Methuen, London & New York, 1987.
- Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., *Interpreting Lacan*.

فهرس عام

رقم الصفحة

٥	مقدمة:
٩	الفصل الأول: التحليل النفسي المعاصر - مقدمة نظرية
٩	مآخذ النقد
١١	فرويد ودراسة الأدب
١٣	تحليل الشخصيات في العمل الأدبي
١٤	القارئ في العمل الأدبي
١٦	النص الأدبي والحلم
٢٤	يونج واللاشعور الجمعي
٢٧	لاكان وقراءة فرويد
٢٩	قصة الرسالة للمسروقة
٣٢	نظرية لاكان والمركب الأويبي
٣٣	مرحلة للمرأة
٤٢	لاكان وفكرة الخصاء
٤٦	اسم الأب
٤٩	الرغبة
٥٤	الفالوس
٦٣	الفصل الثاني: المتخيل المردي ونظرية التحليل النفسي المعاصر
٦٥	جيل باركر وتحليل نص قصصي
٦٩	بطلة القصة وقانون الأب
٨٠	شفرة الأرقام في القصة
٨٤	الحادثة العظمى في القصة ودلالاتها

٨٩	حركة الرغبة
١٠٢	ملحق: قصة "تحت حصار الثلوج"
١٠٤	نص القصة
	الفصل الثالث: المتخيل الشعري ونظرية التحليل النفسي: الرغبة
١٢٣	و"لا" الأبوية في شعر امرئ القيس
١٢٥	شاعر الرغبة الأول
١٢٩	اللغة وقانون الأب
١٣٥	المعلقة وفكرة الفطام
١٣٩	ديالكتيك السيد والعبد
١٤٦	المعلقة وفكرة السقوط
١٥١	التفرقة بين الـ "أنا" و الـ "نى"
١٥٦	البكاء على الأطلال وفكرة الفطام
١٦٣	الفريض والموت
١٦٦	أوديب العرب
١٧٢	الآخر الصغير
١٨٠	مراجع:

المؤلف

• د. السيد إبراهيم محمد سيد أحمد

أستاذ لنقد الأدبي الحديث، كلية الآداب (بنى سويف) جامعة القاهرة

• صدر له من المؤلفات النقدية:

- الضرورة الشعرية: دراسة أسلوبية، بيروت، "دار الأندلس"، ١٩٧٩.

- نظرية القارئ، القاهرة، "زهراء للشرق"، ١٩٩٧.

- الرمز والفن، القاهرة، "نهضة مصر"، ١٩٨٨.

- نظرية الرواية، القاهرة، "دار قباء"، ١٩٩٨.

- أراهير الرياض، الرياض، "نادى الرياض الأدبي"، ٢٠٠٤.

- قصيدة "بنت سعد" وأثرها في التراث العربي، بيروت، "مكتب الإسلامى"، ١٩٨٦.

- المتخيل الثقافي ونظرية التحليل النفسى المعاصر، القاهرة، "مركز الحضارة العربية"، ٢٠٠٥.

• ومن الدواوين الشعرية:

- صلوات العشاق، ط٢، ١٩٩٨.

- عبير الرياض، القاهرة، "دار قباء"، ٢٠٠٣.

- لينور، القاهرة، "مركز الحضارة العربية"، ٢٠٠٥.

منتہی سورا الازہکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET